

Trabajo final de grado

# NARRATIVAS DE EMANCIPACIÓN

## Literatura afroamericana de mujeres a la luz del feminismo negro

Joaquín Saravia

Grado en Estudios Ingleses

Curso 2015/16

Dirigido por Prof. Benito Elías García-Valero

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Alicante

San Vicente del Raspeig, 18 de mayo de 2016

Cantamos para levantar la marea a contracorriente  
Volviendo a juntar África América, y que suene la voz del esclavo  
Preferimos bailar en la hoguera de los continentes  
Cantando “también tenemos corazón los desafinados”.

La Raíz, «La hoguera de los continentes»

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 Presentación del trabajo y metodología.....	5
1.2 Justificación del trabajo y de la selección de autores.....	6
1.3 Objetivos.....	8
1.4 Estructura del Trabajo Fin de Grado.....	8
2. EL FEMINISMO NEGRO: EVOLUCIÓN Y FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	12
2.1 ¿Por qué un feminismo negro?.....	12
2.2 La primera ola del feminismo negro: Estados Unidos.....	16
2.2.1 Descubriendo el camino: Sojourner Truth e Ida Wells.....	16
2.2.2 La articulación de una epistemología feminista negra: <i>bell hooks</i> y <i>Patricia Hill Collins</i> .....	17
2.3 La segunda ola del feminismo negro: Reino Unido.....	21
3. EL PAPEL DE LA MUJER EN LA LITERATURA Y LA CRÍTICA AFROAMERICANA.....	23
3.1 El origen de la literatura afroamericana y Phillis Wheatley.....	23

3.2 La narrativa de la esclavitud y Harriet Jacobs.....	26
3.3 El Renacimiento de Harlem y Zora Neal Hurston.....	30
3.4 De los derechos civiles al Segundo Renacimiento Negro.....	34
3.5 El feminismo negro, la teoría y la crítica literaria.....	39
 4. ANÁLISIS DE <i>THE BLUEST EYE</i> Y <i>THE COLOR PURPLE</i> A TRAVÉS DE LA TEORÍA FEMINISTA NEGRA.....	43
4.1 Levantando la casa de la amo: la construcción de la narrativa maestra.....	43
4.1.1 <i>La narrativa maestra y la literatura afroamericana de mujeres</i> .....	43
4.1.2 <i>Las herramientas de la narrativa en la literatura feminista negra</i> .....	45
<b>4.1.2.1 Los estereotipos: <i>mammies</i>, <i>matriarchs</i> y <i>jezebels</i></b> .....	47
<b>4.1.2.2 Instituciones externas e internas al servicio de la narrativa</b> .....	58
<b>4.1.2.3 Los cánones de belleza</b> .....	62
4.2 Desmantelando la casa del amo: la reinención literaria de las imágenes de control.....	67
4.2.1 <i>De matriarca a amazona: el caso de Sofia</i> .....	67
4.2.2 <i>La educación como vehículo de libertad: Nettie y Celie</i> .....	69
4.2.3 <i>La superación del pensamiento binario: Claudia y Frieda</i> .....	72
4.2.4 <i>De jezebel a heroína: Shug Avery y las cantantes de blues</i> .....	75
 5. CONCLUSIÓN.....	79
6. OBRAS CONSULTADAS.....	83

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1 Presentación del trabajo y metodología

Este trabajo se centra en la literatura, la crítica y la teoría de la literatura producidas por las mujeres afroamericanas a través de la teoría feminista negra. El origen del mismo se encuentra en la dificultad de aplicar de forma satisfactoria tanto la teoría postcolonial como las teorías feministas convencionales a obras del siglo XX como *Their Eyes Were Watching God* (1937) de Zora Neale Hurston, *A Raisin in the Sun* (1959) de Lorraine Hunsberry, *The Bluest Eye* (1970) de Toni Morrison y *The Color Purple* (1982) de Alice Walker. Esto se debe, en primer lugar, a que si bien las huellas de la metrópoli son discernibles y su influencia inseparable de cualquier manifestación cultural subalterna, la entidad colonial de los grandes temas no se sustenta por sí sola, sino que está enraizada en la experiencia femenina y la causa feminista. Sin embargo, al adentrarme en las teorías feministas descubrí, por una parte, la incompatibilidad de la aplicación de las desarrolladas por las teóricas de las dos primeras olas, debido a su articulación a través de la realidad de la mujer blanca. Por otra parte, el estudio de la tercera ola, nacida al rebufo de los movimientos postestructuralistas y de la deconstrucción, me llevó a considerar que la multiplicidad de feminismos que engloba, supone más un mecanismo para mantener la unidad del movimiento feminista global que una herramienta efectiva para el análisis de las manifestaciones artísticas particulares de los grupos que lo conforman. En esta tesitura, me vi obligado a buscar una teoría capaz de iluminar los aspectos propios de la teoría postcolonial, el feminismo y la situación particular de las mujeres negras. La teoría capaz de aunar estos elementos fue la feminista negra engendrada en los Estados Unidos y cuya influencia llegaría a Reino Unido, donde evolucionaría para incluir a las mujeres negras no occidentales. Este proceso la transformaría en el feminismo postcolonial, que sería finalmente absorbido por el feminismo de la tercera ola.

Como parte del proceso que hará posible un ejercicio de crítica literaria a la luz del feminismo negro, partiré de lo general a lo particular, comenzando por la teoría y la historia del feminismo negro, siguiendo por el papel de la mujer negra en la historia de la literatura afroamericana, para concluir con el análisis de las obras *The Bluest Eye* (1970) de Toni Morrison y *The Color Purple* (1982) de Alice Walker, teniendo en cuenta procesos clave como el pensamiento binario o el sistema interconectado de

opresiones. Por tanto, iré de la teoría a una práctica basada en la crítica de cada texto y la comparación entre los mismos, ilustrada mediante los fragmentos más representativos de cada gran tema explorado en las obras.

## 1.2 Justificación del trabajo y de la selección de autores

Abordar este desafío no fue sencillo debido al escaso material sobre feminismo negro publicado en español y las dificultades económicas y logísticas que supone obtener material en lengua extranjera. En la actualidad, el feminismo goza en la academia occidental de una salud excelente con numerosos departamentos y publicaciones anuales que abarcan una multiplicidad ingente de disciplinas. España y América Latina no son una excepción, sin embargo, tanto la barrera geográfica como la idiomática, sumada a la necesaria lucha por la emancipación femenina en nuestro entorno cultural, han centrado los esfuerzos en la investigación de nuestros casos particulares y relegado los de las minorías a un segundo lugar.

Estas dificultades fueron salvadas debido al hallazgo de una publicación imprescindible para el estudio de la teoría feminista negra. Me refiero a la antología *Feminismos negros* (2012) de Mercedes Jabardo, cuya introducción fue el documento de referencia que me permitió adentrarme en este feminismo e identificar algunas de las fuentes que conforman la base teórica de este trabajo. A ello debo sumar la posibilidad de acceder a los recursos electrónicos de la Manchester Metropolitan University durante mi estancia Erasmus, realizada este año, y de obtener material bibliográfico físico en lengua inglesa y, en menor medida, en lengua francesa.

Mi interés por la literatura de las minorías étnicas de los Estados Unidos en general y de la afroamericana en particular, sumado a la motivación que supone el desafío de transitar un camino poco explorado en nuestra lengua, me llevó a tomar el testigo de Jabardo, centrada en el pensamiento feminista negro, y expandirlo a su aplicación en la investigación literaria.

La necesidad de dominar una teoría desconocida como la feminista negra requiere necesariamente de la capacidad de distinguirla y relacionarla con la postcolonial y las feministas normativas, razón que me ha llevado a incluir una introducción a la teoría y la historia del feminismo negro. Por otra parte, la necesidad de aplicar la teoría al

análisis literario demandaba cierto conocimiento de los principales géneros y corrientes de la literatura, la crítica y la teoría literarias propiamente afroamericanas que influyeron en las autoras feministas negras. En posesión de cierto dominio de estos elementos, debía escoger el material literario a analizar. La extensión adecuada para el trabajo me llevó a prescindir de un análisis más profundo de las obras de Hurston y Hunsberry, aunque sí he dedicado análisis pormenorizados a fragmentos que he considerado de interés. El último, por tanto, está conformado por los análisis de *The Bluest Eye* y *The Color Purple*, al encarnar los ejemplos más representativos de la literatura feminista negra.

A continuación, expongo los argumentos de las obras analizadas, con el fin de destacar su valor como muestras útiles para un estudio del feminismo negro. La obra de Morrison narra las historias de mujeres negras de condición muy diversa, teniendo como elemento de conexión a Pecola Breedlove, una niña que al ser parte de una familia desestructurada y formada en unas instituciones que fomentan el rechazo a la diferencia, conjuga las características que, según la autora, convierten a un ser humano en el más proclive a sufrir los efectos de una narrativa articulada por el poder blanco con el objetivo de condicionar las vidas de los estadounidenses: ser mujer, negra, de clase baja y niña. A través de las experiencias de Pecola y el resto de componentes de su comunidad, la autora de Ohio ilustrará en qué medida las instituciones como la familia, la escuela o la iglesia, juegan papeles determinantes en la capacidad de las mujeres de salir adelante o no en un sistema interconectado de opresiones que opera desde el poder para condicionarlas y someterlas. Caso similar es el de *The Color Purple*, cuyo grupo de protagonistas femeninas tienen como nexo a Celie, una huérfana que, tras ser violada por su padrastro, intenta reconstruir su vida con el hombre al que es vendida, conociendo en el proceso a una multiplicidad de mujeres, feministas o no, que la ayudarían a recuperar la voz que la violencia sufrida le había arrebatado. A diferencia de *The Bluest Eye*, la obra de Walker no se limita a la infancia de la protagonista y a exponer el funcionamiento del sistema, sino que se trata de un *bildungsroman* que realiza un recorrido colectivo de crecimiento y liberación a la largo de toda su vida, a la vez que propone alternativas para combatir el patriarcado y traza caminos de emancipación para el resto de las mujeres y los hombres negros.

### 1.3 Objetivos

Los objetivos de este trabajo son de índole muy diversa. En primer lugar, aprovechar la puerta abierta por Mercedes Jabardo para continuar con la ampliación del material en español sobre la literatura afroamericana de mujeres, esta vez, desde una perspectiva feminista negra. En segundo lugar, a través de la exposición de la teoría y su puesta en práctica en el análisis crítico, pretendo demostrar la forma en que la cooptación provocada por la tercera ola del feminismo puede reducir la eficacia de la aplicación, en el análisis de las manifestaciones artísticas, de las teorías propias de los diferentes feminismos que la conforman. De esta manera, será posible reivindicar el valor de estas teorías diferenciadas, del papel de la mujer afroamericana en la historia de la literatura de su comunidad y del feminismo en general. En tercer lugar, demostrar la existencia de una tradición literaria feminista negra a través del estudio histórico y la demostración de la efectividad del diálogo intergeneracional entre autoras de diferentes épocas, en cuanto la detección y la denuncia del sistema heteropatriarcal blanco, y en la propuesta de alternativas en búsqueda de caminos capaces de facilitar la emancipación de mujeres y hombres por igual.

### 1.4 Estructura del Trabajo Fin de Grado

En el primer capítulo, introduciremos el feminismo negro (véase 2.1) mediante la exposición de los elementos sociopolíticos que explicaron su surgimiento como movimiento independiente tras décadas de lucha conjunta con las feministas blancas. Esta situación será abordada a través de textos relevantes como *A Black Feminist Statement* (1977) del colectivo Combahee River y ampliado por Patricia Hill Collins, encargada de señalar el funcionamiento particular del patriarcado mediante un sistema interconectado de opresiones de género, raza y clase social, en un clásico del pensamiento feminista negro: *Black Feminist Thought* (1990). De esta manera, identificaremos las diferencias entre los feminismos, sus reivindicaciones y la relación del feminismo negro con la actual tercera ola.

En segundo lugar, trataremos el movimiento estadounidense, considerado como la primera ola del feminismo negro (véase 2.2) cuyo origen se encuentra en dos figuras divergentes pero conectadas por el compromiso con la emancipación de la mujer negra y su comunidad, que dieron lugar al futuro desarrollo del pensamiento feminista negro:



Sojourner Truth, activista iletrada, e Ida Wells, destacada intelectual. A través de la primera, conoceremos los rasgos contrahegemónicos del movimiento y el legado que fomentó la aparición de numerosas intelectuales que darían corporeidad teórica a las reflexiones que fueron fruto de su experiencia vital. Una de ellas sería Wells que, basándose en el caso de Truth, trabajó en la documentación y la denuncia de los casos de injusticia sufridos por la comunidad afroamericana.

A continuación, trataremos el intento de producir una epistemología nueva, capaz de analizar la realidad diferenciada de las mujeres negras y de combatir los sistemas de opresión. De esto se encargaron bell hooks<sup>1</sup> y Patricia Hill Collins. La primera identificó la imposibilidad de deconstruir la realidad utilizando las herramientas constructivistas del pensamiento blanco, mientras que Collins se encargaría de articular esa epistemología feminista negra a hombros del trabajo de sus predecesoras.

En tercer lugar, presentaremos la segunda ola del feminismo negro (véase 2.3). Este movimiento británico adhiere al elemento racial característico del análisis del patriarcado estadounidense las experiencias del postcolonialismo, la diáspora y los grandes desplazamientos. Por tanto, incluye las experiencias de las mujeres negras no occidentales. A este respecto, exploraremos las aportaciones de Hazel Carby y Pratibha Parmar. Finalmente, explicaremos las razones de la confluencia del feminismo negro dentro de lo que se conoce actualmente como feminismo postcolonial.

El segundo capítulo presenta una introducción histórica al papel de la mujer en la literatura, así como a las publicaciones más relevantes y las corrientes de la teoría y la crítica literarias afroamericanas. En primer lugar, abarcaremos cuatro episodios clave para la historia de la literatura negra estadounidense. En el primero exploraremos los orígenes de esta literatura y las características que la diferencian de la producida por los autores blancos para luego ilustrarlo con el legado de la primera poeta afroamericana en publicar su obra para, a continuación, debatir sobre el carácter contrahegemónico de la misma. En el segundo, presentaremos a los autores más destacados del primer gran género propiamente afroamericano, las narrativas de la esclavitud, y los tres tipos reconocidos, las diferencias entre las narrativas escritas por hombres y mujeres, y su

---

<sup>1</sup> bell hooks decidió escribir sus iniciales en minúsculas como método para subvertir el prescriptivismo lingüístico. Esto se debe a su concepción del lenguaje como un constructo que fomenta el racismo y el sexismo. Respetaremos su voluntad en los casos que no implique violar las normas del trabajo académico.

papel fundamental en la lucha por el fin de la segregación racial y la obtención de derechos. Finalmente, destacaremos su influencia en las manifestaciones literarias posteriores a través de los géneros y subgéneros que, en búsqueda de un impacto social similar al obtenido por las primeras narrativas de la esclavitud, surgieron a nivel global.

El fin de la esclavitud y el comienzo del siglo XX supusieron un punto de inflexión en la forma de vida y las manifestaciones artísticas de la comunidad afroamericana. De esto nos encargaremos en el tercer episodio al centrarnos en el Renacimiento de Harlem, donde trataremos los cambios de enfoque producidos en la literatura a raíz de la influencia de otras artes, las nuevas relaciones con la comunidad blanca y la obtención de una libertad que no significó la igualdad de derechos. A su vez, introduciremos la trayectoria y obra de Hurston al ser la responsable del nacimiento de una tradición literaria feminista negra que sufriría un paréntesis debido a la cooptación de la causa particular por el Civil Rights Movement, dejando de lado la experimentación y la búsqueda de una literatura propia en favor de un pragmatismo político y claramente panfletario. Asunto que será abordado en el cuarto episodio, a través de literatura producida durante el Civil Rights Movement y la generación de los 70. La consecución del derecho a voto para hombres y mujeres, sumado a la decepción causada por el machismo de sus compañeros negros y el racismo de sus compañeras blancas, llevó a numerosas activistas veteranas a centrarse, en conjunción con la teoría feminista negra, en articular una literatura que abordara los grandes temas de la mujer negra a través de un estilo que consiguió ser único a pesar de la influencia de grandes corrientes como el postmodernismo o el postestructuralismo. Los dos grandes referentes serían Toni Morrison y Alice Walker, cuyas aportaciones no se limitarían a la literatura, sino que, en diálogo con Zora Neale Hurston, se expandirían a la crítica literaria y al pensamiento feminista global.

El quinto capítulo se encargará de introducir las relaciones del feminismo con la teoría y la crítica literaria afroamericana, para exponer los cambios que se producen desde sus orígenes en los 60, donde se pretendía una producción artística totalmente independiente del pensamiento blanco, y las nuevas que se establecen a partir de los 70 y muy especialmente en los 80, con la entrada masiva de afroamericanos en las universidades, dando como resultado la aceptación de la influencia de las grandes corrientes (marxismo, feminismo, postestructuralismo, etc), al entenderlas como herramientas

válidas en las luchas de los subalternos. Finalmente, introduciremos las principales obras dirigidas al estudio de la literatura afroamericana de mujeres para ilustrar el debate continuo entre las teóricas feministas en búsqueda de enfoques, concepciones y categorías capaces de dotar de herramientas contrahegemónicas tanto al estudio como a la producción literaria.

En el tercer capítulo, realizaremos un análisis de dos obras cumbre de la literatura afroamericana de mujeres mediante la aplicación de la teoría feminista negra: *The Bluest Eye* (1970) y *The Color Purple* (1982), de Toni Morrison y Alice Walker respectivamente. El estudio tendrá como referencia básica lo que Morrison presentó como la “narrativa maestra” heteropatriarcal y blanca, se trata de un sistema de dominio que se expande a través de las instituciones que conforman el Estado y los medios de comunicación con el objetivo de condicionar y someter a los seres considerados como “el otro” a las condiciones que favorecen a un grupo privilegiado, en este caso, el hombre blanco. Por otra parte, discutiremos el papel del sistema interconectado de opresiones y el funcionamiento del pensamiento binario, a través de los grandes temas presentados en *Black Feminist Thought* (1990) de Patricia Hill Collins, o aportaciones puntuales y necesarias de intelectuales como Angela Davis.

El análisis estará dividido en dos grandes bloques. El primero es *Levantando la casa del amo: la construcción de la narrativa maestra* (véase 4.1), donde explicaremos el concepto, funcionamiento y origen de la narrativa maestra para, a continuación, ilustrar con ejemplos concretos la manera en que las autoras exponen y denuncian la construcción de la narrativa mediante constructos producidos e instalados desde el poder: los estereotipos (véase 4.1.2.1), las instituciones internas y externas (véase 4.1.2.2) y los cánones de belleza (véase 4.1.2.3).

El segundo bloque es *Desmantelando la casa del amo: la reinención literaria de las imágenes de control* (véase 4.2). En este apartado, abordaremos las formas en que las autoras, tras exponer los efectos nefastos de la narrativa, proponen herramientas capaces de crear alternativas y de colaborar en su anulación y en el empoderamiento de las mujeres negras: la inversión de los valores negativos asignados a las actitudes subversivas. Proceso que se lleva a cabo mediante un diálogo constante de la literatura

con la teoría feminista negra, de la que se nutre a la vez que la cuestiona y la complementa.

## 2. EL FEMINISMO NEGRO: EVOLUCIÓN Y FUNDAMENTOS TEÓRICOS

### 2.1 ¿Por qué un feminismo negro?

En 1848 un grupo de activistas inspirados por el espíritu de la Ilustración y la Declaración de Independencia estadounidense, se reunía en Seneca Falls (EE.UU) para exigir la libertad de decisión y el derecho al trabajo de la mujer con el objetivo final de conseguir su ciudadanía plena (Cunnea, 1998: 3). Ya en el siglo XX, el movimiento internacional sufragista introduciría la cuestión del “voto igual” en el debate social, cosechando pequeñas victorias en diversos estados, hasta que en 1920, como resultado de la inestimable participación de las mujeres en la Primera Guerra Mundial, el sufragio femenino se convertía en una realidad en los Estados Unidos (1998: 7).

Sin embargo, no fue hasta la aprobación de la Ley del Derecho al Voto de 1965, 45 años después, cuando las mujeres y hombres afroamericanos pudieron votar en igualdad de condiciones con sus compatriotas blancos (Boyer, 2012: 119), de esta manera, se establecía el sufragio universal. Este hecho particular es un ejemplo claro de la forma en que un elemento clave en la construcción de la sociedad norteamericana, el racismo, opera en la construcción de realidades diferenciadas entre negros y blancos. Así, observamos cómo la mujer negra, que luchó en las calles formando parte de los movimientos en favor de la ciudadanía plena y el voto de las mujeres, oponiéndose a la opresión masculina (Jabardo, 2012: 27), también comparte la opresión racial con su par masculino al encontrarse ambos en inferioridad en comparación con la mujer blanca. Esta conexión no existe en la sociedad blanca, lo que llevó a un gran sector del feminismo, comandado por activistas blancas, a defender la necesidad de la separación entre mujeres y hombres. En *A Black Feminist Statement* (1977), el colectivo Combahee River proclamaba esta diferencia como la primera razón para un feminismo negro:

We feel solidarity with progressive Black men and do not advocate the fractionalization that white women who are separatists demand. Our situation as Black people necessitates that we have solidarity around the fact of race. (1977: 4)

Otra de las razones es la existencia de lo que según el posmodernismo se llamó la teoría de la interseccionalidad (2012: 27), cuyo origen encontramos en el discurso *Acaso no soy una mujer* (1852) de Sojourner Truth, pero que fue articulado por Patricia Hill

Collins en *Black Feminist Thought* (1990). Se trata de un sistema interconectado de opresiones formado por el racismo, el clasismo y el patriarcado, que opera exclusivamente en el caso de las mujeres negras norteamericanas:

We also find it difficult to separate race from class from sex oppression because in our lives they are most often experienced simultaneously. (1977: 4)

La mayoría de las mujeres blancas norteamericanas vivían en hogares de clase media sostenidos económicamente por el trabajo asalariado de sus maridos, que ocupaban así la esfera pública, siendo su vida reducida a la esfera privada, la del hogar, sin acceso al mercado laboral y, en consecuencia, sin la explotación generada en el mismo. En cambio, la mujer negra, desde su llegada a las plantaciones fue explotada tanto laboral como sexualmente por el esclavista, por lo que la división de esferas no representa su experiencia vital. La conciencia de estas diferencias crearon una división en el seno del Women's Movement (Richardson y Robinson, 1993: 63) y evidenciaron la imposibilidad del movimiento vigente en afrontar los problemas de las mujeres negras debido a que sus intereses colisionaban con los de las blancas que, en comparación, ocupaban un lugar de privilegio que no estaban dispuestas a perder:

As black feminists we are [...] aware of how little effort white woman have made to understand and combat their racism, [...] superficial comprehension of race, color, and black history and culture. (Combahee River Collective, 1977: 9)

Como pudimos comprobar, el componente más obvio de la interconexión de opresiones es el racismo, que operaba en la sociedad estadounidense pero también dentro de la primera ola del feminismo. Angela Davis ilustraba esta situación recogiendo las declaraciones de sufragistas como Belle Kerney: «la concesión del voto a las mujeres aseguraría una inmediata y duradera supremacía blanca» (Davis, 2004: 90). A este respecto, coincido con Jabardo Velasco cuando argumenta que:

Así se presentaba el sufragio femenino blanco como el medio más adecuado para alcanzar la supremacía racial [...] abriría una brecha insalvable en el feminismo norteamericano, [...] se convertiría en un instrumento de objetivización de la mujer negra. (Jabardo, 2012: 30)

Este distanciamiento insalvable produciría un enfrentamiento directo entre el feminismo blanco y el negro, que se volvió absolutamente necesario para combatir este sistema opresor interconectado. Si bien la mujer negra ha tenido conciencia de estas realidades desde los tiempos de la esclavitud (Hill Collins, 2000: 24), no fue hasta la experiencia

del racismo sufragista y su participación en la causa abolicionista en los 60 cuando aparecerían los grandes frutos (Boyer, 2012: 117). El abolicionismo fue influido por el movimiento francófono de la *négritude* y la proliferación de pensadores fanonistas que demandaban la articulación de la *black consciousness*, dando notoriedad e impulso a los Black Studies (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2000: 28). Así, la comunidad negra se unía frente al racismo, mientras que los cimientos del feminismo, contaminado de racismo y clasismo, temblaban (Jabardo, 2012: 29).

Los 60 fueron tiempos de gran agitación y reivindicación social, especialmente de las minorías que buscaban construir una realidad nueva donde sus identidades se vieran representadas y aceptadas. El caso de los afroamericanos no fue único, siendo acompañados por los nativos americanos, los homosexuales y, por supuesto, por el feminismo (Bradbury y Temperley, 1998: 273). Postestructuralistas como Lyotard, Derrida y Michel Foucault calaron hondo en intelectuales feministas como Henriques y Weedon (Richardson y Robinson, 1993: 64), abriendo el camino a figuras actuales claves como Judith Butler o Lucy Irigaray, al presentar el fin de las opresivas narrativas y la necesidad de deconstruir una realidad que percibieron dibujada a la medida y conveniencia de un sistema hegemónico, el patriarcado, sustentado por el Estado y configurado para sostener la imposibilidad inquebrantable, salvo por su desaparición, de la opresión, control y explotación de la mujer por el hombre. Pero este nuevo enfoque puso también en cuestión las categorías utilizadas para identificar, entender y combatir el sistema: la universalidad de las categorías mujer y patriarcado (1993: 64). Jackie Stacey destaca los grandes desencuentros entre antropólogas universalistas como Mary Daly, que se centra en las coincidencias culturales para crear categorías aglutinantes y extrapolables a la colectividad, y las relativistas culturales negras como Audre Lorde, que defiende las especificidades de la experiencia y la organización interna de cada cultura (cit. en 1993: 59). En su *Open Letter to Mary Daly*, Lorde pone de manifiesto la imposibilidad de comprender la realidad de un colectivo fuera de su contexto cultural diferenciado y aunque acepta que tanto las mujeres chinas, africanas o americanas han sufrido la opresión patriarcal, rechaza que esta sea la misma:

I began to feel my history and my mythic background distorted by the absence of any images of my foremothers in power. [...] To imply that all women suffer the same oppression simply because we are women is to lose sight of the many and varied tools of patriarchy. (Lorde, 1984: 67)

De esta manera, Lorde hace hincapié en lo que Stacey denomina *politics of difference*, es decir, las diferencias existentes entre mujeres en lo referente a raza, etnia, nacionalidad, clase y sexualidad (Richardson y Robinson, 1993: 67). Así se niega la categoría imperante de mujer construida en base a un caso particular, la experiencia de la mujer blanca de clase media y, en consecuencia, es necesario repensar el concepto de patriarcado y estudiar la experiencia de todos los grupos de mujeres en relación a sus experiencias particulares de opresión.

Otra razón clave es expuesta en *All the Woman are White, All the Blacks are Men, But some of us are Brave* (Hull et al. 1982): la invisibilización de la mujer negra en relación con los movimientos aliados. Por una parte, la conciencia de la invalidez del concepto normativo de mujer que la teoría feminista hegemónica había establecido sumada a la evidencia de que la lucha conjunta solo había beneficiado al colectivo blanco llevó a las afroamericanas a formular alternativas que les permitieran encontrar una conciencia propia capaz de empoderarlas para poder así luchar contra sus opresiones neutralizando el sesgo racista del American Women's Movement. Por otra parte, rechazaron la validez del constructo “negro”, articulado en base a la figura del hombre afroamericano para hacer frente a la opresión patriarcal, dando como resultado un gran distanciamiento con el Black Liberation Movement. Comenzaron, en suma, a constituir el feminismo negro como movimiento independiente de los que tan arduamente habían ayudado a construir.

Desarrollados los hechos y los debates teóricos que pusieron de manifiesto la necesaria existencia del feminismo negro, podemos establecer la distinción entre las tres olas del feminismo anglosajón en relación al feminismo negro. La primera ola, compuesta por las sufragistas, y la segunda, desarrollada desde principios de los 60 hasta los 90, centrada en asuntos tan dispares como la sexualidad, la familia, el trabajo o los derechos reproductivos, se desarrollaron en paralelo al feminismo negro y provocaron su articulación en movimiento social al ser incapaces de aglutinar a las mujeres no blancas. A su vez, las reivindicaciones del feminismo negro provocarían la aparición de la tercera ola, vigente actualmente, enfocada en las experiencias particulares de las diferentes mujeres y, en consecuencia, incorporándolo y reunificando así un movimiento cuyo esencialismo inicial había desmembrado. El feminismo negro, por tanto, se constituyó en dos olas diferenciadas de las dos primeras blancas: el feminismo negro estadounidense y el feminismo negro británico.

## 2.2 La primera ola del feminismo negro: Estados Unidos

### 2.2.1 *Descubriendo el camino: Sojourner Truth e Ida Wells*

A diferencia del feminismo blanco que tiene su momento fundacional en la Ilustración, el feminismo negro aparece en un contexto esclavista. Este hecho da como resultado el fin de la hegemonía del pensamiento ilustrado y la apertura de la escena a «distintos saberes, lógicas y actrices sociales» (Jabardo, 2012: 28). El momento clave se produjo en la Convención de los Derechos de la Mujer de 1852, que tuvo lugar en Akron. Allí, ante hombres y mujeres, una afroamericana iletrada, Sojourner Truth, alzaba la voz en representación de generaciones de mujeres invisibilizadas con su discurso *Ain't I a Woman?* (1852), convirtiéndose en una de las pioneras del pensamiento feminista negro:

Nobody ever helps me into carriages, or over mud-puddles, or gives me any best place! And ain't I a woman? Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain't I woman? (Truth, 1994)

Jabardo (2012: 29) encuentra en el discurso los rasgos contrahegemónicos que caracterizarían a este movimiento. El primero es la espontánea oralidad en oposición a la racional escritura de los textos fundacionales blancos. El segundo, la oradora, primera de una saga de intelectuales negras en llegar a aglutinar a un grupo subalterno atendiendo a sus situaciones particulares. El tercero, su carácter colonial. Rechaza el lenguaje normativo al utilizar la variedad dialectal de la minoría a la vez que deconstruye la categoría de mujer y pone de manifiesto la conexión entre raza y género que «construye a las mujeres negras como no-mujeres».

La irrupción de Truth significó un punto de inflexión al provocar la aparición de figuras y textos relevantes a partir de 1890 como *A Voice from the South by a Black Women from the South* (1892) de Anna Julia Couper o *A Coloured Women in a White World* de Mary Church Terrel (1940). La abolición de la esclavitud, contenida en la Enmienda 13, lejos de mejorar la relación entre negros y blancos, fue sustituida por la discriminación racial y no significó en absoluto la igualdad de derechos. Esta situación creó conflictos insalvables dentro de un movimiento sufragista donde la superioridad racial era utilizada como reclamo para exigir el voto de la mujer blanca (Davis, 2004: 90) y, en consecuencia, se convertía en otro instrumento de la objetivización de sus compañeras negras.



En este contexto aparece la otra gran pionera del feminismo negro, la intelectual Ida Wells, que a diferencia de Truth representaba la estrategia y la reflexión teórica. La abolición de la esclavitud desató una ola de violencia que tuvo su materialización más salvaje en los linchamientos y el abuso sexual de hombres y mujeres negras respectivamente. Esto llevó a Wells a fundar el primer club de mujeres negras donde, según Ritzer (2005) tomando como base la experiencia vital propia de la mujer afroamericana, se comenzó a gestar lo que Jabardo llama «conciencia sistemática de la sociedad y de las relaciones sociales» (2012: 31). De esta manera, Wells documentó la construcción de las relaciones entre hombres negros y mujeres blancas como violaciones aunque fueran consentidas, mientras que los abusos sexuales a mujeres negras se naturalizaban mediante su hipersexualización, es decir, por el prejuicio que las condenaba a la lascivia sexual (Davis, 2004: 176).

El efecto de la segregación racial hizo visibles otros elementos como las diferencias de clase. La experiencia del racismo era compartida por las intelectuales de clases acomodadas y las mujeres iletradas de clase baja. Esto creó un vínculo interclasista que no existía en el feminismo blanco burgués, dando origen al concepto de *sisterhood*, propio del feminismo negro (2012: 32). De esta manera, la conjunción entre el coraje y el carisma de Sojourner Truth, sumado al intelecto y la formación de Wells, siempre al servicio de la reivindicación y la denuncia, dieron lugar a una forma colectiva de generar pensamiento como resultado de la movilización y la reflexión teórica.

### 2.2.2 *La articulación de una epistemología feminista negra: bell hooks y Patricia Hill Collins*

En el ensayo existencialista *Le Deuxième Sexe* (1949), Simone de Beauvoir afirmaba que «on ne nait pa femme, on le devient» (13), dando lugar al punto de partida del pensamiento feminista moderno. En 1981, bell hooks publicaba *Ain't I a Woman: Black Woman and Feminism* (1981), retomando el discurso de Truth para evidenciar que el pensamiento feminista negro nace de una negación, una no-categoría: la no-mujer. Según Jabardo, las feministas negras asumieron que desde su posición, la única manera de destruir la no-categoría era reconocerla para re-pensarse y re-construirse (2012: 33), es decir, realizar un ejercicio de deconstrucción de la categoría hegemónica de mujer.

Pero este proceso no era posible con las herramientas epistemológicas con las que contaban, como Audre Lorde ilustró de manera efectiva con su famosa metáfora:

The master's tools will never dismantle the master's house. They may allow us to temporarily beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change. And this fact is only threatening to those women who still define the master's house as their only source of support. (1984: 110)

En consecuencia, «para dejar de ser constituidas como objetos y pensarse como sujetos, tuvieron que tomar la palabra, recuperar la voz y generar un nuevo discurso» (Jabardo, 2012: 33). En definitiva, tuvieron que formular un pensamiento feminista negro deconstructivista y reconstructivista en oposición al constructivista hegemónico, para así dar solución a las opresiones de su experiencia particular subalterna, y esto solo era posible, como bien indicaba hooks, abandonando las perspectivas construidas desde las fuerzas dominantes (1989: 150).

Este proceso se puso en marcha con la publicación de los primeros trabajos de teoría feminista negra en paralelo a la segunda ola de un feminismo blanco que giraba en torno a dos grandes temas: *The Personal is Political* y *The Sex/gender System* (Beltrán y Maqueira, 2001: 76). El primero surge al ponerse en cuestión la validez de las esferas privada y pública como consecuencia del debate intelectual que pondría en el foco las políticas sexuales (Palmer, 1989: 43), llevando de forma progresiva a la conciencia de que las relaciones personales son sociales y políticas:

Sexual relations between men and women render explicit the nature of social relations in the society in which they take place and, if described explicitly, will form a critique of those relations. (Carter, 1979: 20)

Estas asunciones formaron parte del ideario afroamericano desde la abolición de la esclavitud y su participación en los movimientos sufragistas debido a que tanto el teórico ámbito privado como el público estaban en absoluto control del esclavista, lo que las llevaba a realizar el mismo trabajo que sus pares negros y a concebir cada instante de trabajo dedicado a sus familias como un acto de resistencia, ya que de esa manera el resultado de su trabajo no iría íntegramente a las manos de su opresor, sino a la prosperidad de su descendencia, lo que resultaría en una futura liberación de la comunidad negra (Hill Collins, 2000: 46). En cambio, sus equivalentes blancas llegarían a asumir la invalidez de las esferas debido a los progresivos cambios sociales resultantes de los logros de sus luchas, especialmente después de la participación femenina en las

Guerras Mundiales. Su inclusión en el mundo laboral y por tanto, en la esfera pública, hacía necesario ajustar el enfoque y repensar las herramientas para su emancipación, así como el propio concepto de patriarcado. Si las feministas negras asumieron que lo personal era político, no ocurrió lo mismo con el sistema de sexo-género (Jabardo, 2012: 34). En *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy of Sex'* (1975), su autora, Gayle Rubin, lo describe como «the set of arrangements by which a society transforms biological sexuality into a product of human activity, and in which these transformed sexual needs are satisfied». Su punto de partida fueron los intelectuales Karl Marx y su socio Friedrich Engels, que ya habían abordado las relaciones de género y sexo como unidades económicas. Sin embargo, Rubin considera que los filósofos alemanes no describieron la opresión femenina de forma efectiva, lo que la llevó utilizar un enfoque marxista para identificar el rol de la mujer en la sociedad capitalista (2004: 770 – 794). Si bien esta teoría pretendía tener un carácter universalista, diferentes sectores del feminismo negro denunciaron que, una vez más, el análisis se había realizado sin tener en cuenta las diferencias entre mujeres. Carby argumentaba que la opresión se fundamentaba en la manera en que los hombres las intercambiaban como mercancía mediante el sistema de parentesco, sin embargo, en el caso afroamericano esto no era así, ya que las relaciones entre hombres y mujeres esclavizadas funcionaban fuera del sistema y, en todo caso, ambos eran objetos de intercambio de las instituciones de parentesco blanco (2012: 34).

La necesaria tarea de deconstrucción y reconstrucción de las categorías tendría como protagonista a la socióloga filadelfiana Patricia Hill Collins y a su obra *Black Feminist Thought* (1990) considerada como la obra clave en la construcción de la epistemología feminista negra. En la introducción a su *Feminismos negros: una antología* (2012), Mercedes Jabardo Velasco desgana las cuestiones más relevantes. La primera es la propuesta de una epistemología alternativa a las ideologías científicas de la objetividad y los relativismos, dando lugar a una “tercera vía” que defiende una epistemología interconectada mediante la conciencia, el conocimiento y políticas de empoderamiento (2012: 35). El conocimiento se construye a partir de la experiencia vital, poniendo a la autora en el centro. De esta manera, la historia no se cuenta desde una posición analítica exterior, sino desde la narrativa propia. Por otra parte, se niega la ruptura binaria entre emoción e intelecto, poniendo a la ética en un rol clave haciendo necesaria una

conciencia plena. Se rechaza en consecuencia la distancia “objetiva” que las llevó a ser contadas, estereotipadas y objetualizadas. Finalmente, se requiere una responsabilidad moral ya que el conocimiento de los grupos subyugados proviene de la información de una experiencia que crea verdad.

La segunda es que sus aportaciones no se limitaron a la articulación del feminismo negro, y se expandieron por el feminismo universal (2012: 36). Principalmente al relacionar el conocimiento con las posibilidades de empoderamiento de las mujeres negras, esto tuvo tres efectos decisivos. En primer lugar, redefinió el concepto de opresión al incorporar la interseccionalidad de opresiones y reivindicar el punto de vista que de las mismas tiene el colectivo de mujeres afroamericanas. En segundo lugar, señaló cómo la conciencia de la diversidad en lo común se expandió al activismo, haciendo posible la creación de tres ámbitos de diálogo y reflexión: las mujeres negras en general, las cantantes de *blues* y las teóricas negras (2012: 37). La relevancia de estos grupos, explica la autora, se basa en que al dar voz al colectivo silenciado, promueven la capacidad de autoidentificación que llevaría a imposibilitar la definición exterior en perjuicio del mismo y, en última instancia, trazaría el camino al empoderamiento. Esta autoidentificación debe ser el resultado de una lucha colectiva fundamentada en la conjunción de pensamiento y acción, ya que las modificaciones en lo primero las producen en lo segundo, poniendo en funcionamiento el engranaje del cambio (Jabardo, 2012: 37).

Las aportaciones de estas y otras intelectuales estadounidenses pondrían de manifiesto la necesidad de poner el arte al servicio de la causa emancipadora, lo que llevó a gran parte de las grandes figuras de la literatura afroamericana, prominentes activistas en la práctica totalidad, a conocer, promover y reflejar el contenido de la teoría feminista negra y las sucesivas evoluciones en sus obras mediante un diálogo constante de expansión y crítica entre la misma y las obras de arte literario, la utilización de estructuras y lenguajes contrahegemónicos y la construcción de los grandes temas del feminismo negro planteados por Hill Collins, Davis o Stack, que serán tratados mediante el análisis de *The Bluest Eye* (1970) de Toni Morrison y *The Color Purple* (1982) de Alice Walker (véase 4). Pero el éxito del feminismo negro provocó su expansión, lo que lo llevó a Gran Bretaña tomando una nueva dimensión que lo haría

decisivo en el devenir de la reconstrucción del movimiento feminista al integrarse en la investigación académica europea.

### 2.3 La segunda ola del feminismo negro: Reino Unido

Si el feminismo negro estadounidense se caracteriza por dar visibilidad al papel fundamental del racismo en la existencia de desigualdades entre mujeres, colocando en el epicentro del debate la experiencia esclavista, el feminismo negro británico añadiría su propia experiencia vital, la del postcolonialismo, la diáspora y los desplazamientos (Jabardo, 2012: 45). Esta evolución hacia un modelo inclusivo de experiencias diversas demostró ser un proceso natural debido a las características propias de los movimientos de resistencia. Ashcroft, Griffiths y Tiffin daban dos razones fundamentales para entender estas relaciones. La primera es que tanto el patriarcado como el imperialismo presentan formas de dominación análogas respecto a unos subordinados que encuentran formas similares de resistencia. La segunda se fundamenta en el debate, al reconocer estas coincidencias y la existencia de un sistema de opresiones diversas, tanto las intelectuales feministas como poscolonialistas discuten sobre cuál de las formas de opresión predomina, llevando a divisiones dentro de los movimientos (Ashcroft et al. 2000: 101-102). De esta manera, la segunda ola del feminismo negro manifestó la evidencia de la necesaria reconstrucción de las categorías para incluir la realidad colectiva diferenciada de las mujeres negras no occidentales. En *Cartografías de la diáspora* (2011), Avtar Brah ilustraba esta situación:

Las “mujeres negras” conformaban una categoría altamente diferenciada en términos de clase, etnicidad y religión, e incluía a mujeres que habían migrado [...] el feminismo negro implicaba una multiplicidad de la experiencia [...] representaba la vida negra en toda su amplitud, creatividad y complejidad. (142)

Los estudio de la diáspora y el postcolonialismo fueron adoptados en Gran Bretaña por intelectuales vinculadas a la *New Left* que, viéndose excluidas, decidieron formar un discurso identitario propio que tendría su origen en el grupo *Race and Politics* del Center for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham. El grupo, coordinado por Stuart Hall, publicaría un clásico de los postcolonialismo, *The Empire Writes Back* (1981) con Hazel Carby y Pratibha Parmar como máximos exponentes del feminismo negro (2012: 46). En *Tabula Rasa* (2006), Grossberg explica que el proyecto de Hall pretende desafiar la producción de conocimiento dominante que forma la base

de las relaciones opresoras buscando una alternativa no reduccionista que permita aglutinar experiencias diversas (cit. en 2012: 47).

El capítulo escrito por Carby fue “*White Women Listen! Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood*” tuvo como objetivo la transformación política del feminismo hegemónico denunciando las carencias que lo hacían inasumible para cualquier mujer no occidental al deconstruir conceptos como reproducción, familia o patriarcado, de esta manera, contribuía a la integración de mujeres negras asiáticas, caribeñas y africanas a la vez que generaba un enfoque feminista igualitario, específico y transcultural (2012: 48).

En 1990, la disgregación del feminismo en numerosos grupos enfrentados hizo temer por su final, lo que creó un ambiente pesimista que llevó a hablar de una época posfeminista. Fue entonces cuando Rebecca Walker publicó *Becoming the Third Wave* donde declaraba «I am not a post-feminist. I am the third-wave» dando inicio a los debates que permitirían la integración de los diferentes feminismos en la tercera ola. En este contexto, Parmar publicaba *Black Feminism: The Politics of Articulation* (1990) donde discutía estos problemas en relación exclusiva a un feminismo negro británico que se había empleado en jerarquizar y en consecuencia separar las opresiones, cayendo en el error del feminismo blanco que hacía imposible la emancipación total al no enfrentarlas como un sistema interconectado. Para redirigir la situación, propone una forma colectiva de construcción de pensamiento y acción basada en discursos visuales (fotografías) capaces de abordar temas complejos y suavizar las diferencias (cit. en 2012: 50).

La evolución de las diversas corrientes del feminismo negro lo llevaron a confluir en la actualidad en el denominado *Postcolonial Feminism*. Cheryl MacEwan argumenta en *Progress in Development Studies* (2002) que su origen se encuentra en el rechazo a las teorías universalistas de las intelectuales de los países desarrollados que ignoraban la situación de las mujeres de los países no occidentales, reivindicando así la visibilidad de las poblaciones indígenas y de los países del tercer mundo (2002: 93-111). En *Feminist Practice & Poststructuralist Theory* (2000), Weedon nos explica que el objetivo del feminismo poscolonial es rastrear las formas en que los efectos del racismo y de los sistemas políticos, económicos y culturales del colonialismo se manifiestan sobre las

mujeres no blancas y no occidentales en el mundo poscolonial. Si bien el feminismo poscolonial goza de una denominación propia, es necesario destacar que lo hace integrado a la tercera ola del movimiento. Esto es posible debido a la asunción de la inexistencia de un modelo único de mujer y de la aceptación de la existencia de una multiplicidad de los mismos determinados por la experiencia vital de cada colectividad (Tong, 2009: 284-285, 289). De esta manera, se pone fin al esencialismo convirtiendo al feminismo en un eje aglutinador de múltiples corrientes como el ecofeminismo, la teoría *queer*, la transexualidad o el antirracismo.

### 3. EL PAPEL DE LA MUJER EN LA LITERATURA Y LA CRÍTICA AFROAMERICANA

#### 3.1 El origen de la literatura afroamericana y Phillis Wheatley

En la década de 1990 se publicaron dos de las antologías más relevantes de la literatura afroamericana, *The Norton Anthology of African American Literature* y *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*. Lo más llamativo de estas publicaciones son los CD que las acompañaban, conteniendo canciones, discursos políticos y poemas que complementan su contenido escrito. Si tenemos en cuenta que los textos literarios se presuponen capaces de existir y funcionar de manera autónoma como formas de expresión cultural, podemos preguntarnos por qué los editores decidieron incluirlos. La razón es que en el caso de la literatura afroamericana, esta creencia puede ser tanto verdadera como falsa. Es verdad si tenemos en cuenta que las novelas, poemas y obras teatrales son compuestas como textos escritos para ser leídos, pero no lo es si consideramos que la tradición literaria afroamericana consiste y deriva de formas orales como las canciones, los sermones o los cuentos populares que pretendían ser escuchados y respondidos por el receptor (Grice et al., 2001: 64).

Este hecho establece una diferencia clave con la literatura estadounidense hegemónica, ya que mientras la literatura blanca tiene su origen en las colonias de Nueva Inglaterra y por tanto una clara influencia de la tradición europea, la literatura negra encuentra su origen en la experiencia de los esclavos africanos y en su concepción de la oralidad como la herramienta para desarrollar los ámbitos del trabajo, el culto religioso, la educación infantil y la construcción de lazos comunitarios. Maria Lauret explica que en

consecuencia, al referirnos a la literatura afroamericana, debemos tener en cuenta dos corrientes de producción cultural: una oral/musical y otra escrita/literaria (2001: 65). La primera tiene un carácter performativo y espontáneo, ya que los esclavos cantaban sus vivencias. Un ejemplo representativo son los espirituales, donde un esclavo, en medio de su labor recogiendo algodón en la plantación, cantaba un verso improvisado y único del momento presente mientras que el resto lo repetía a modo coral. Al escuchar, compartir y unirse al canto de sus experiencias vitales, forjaban un vínculo de unión, fomentaban la conciencia de la crueldad de la esclavitud y sostenían la esperanza en un futuro de resistencia y libertad. En *My Bondage and My Freedom* (1855), Frederick Douglass explica la importancia de los espirituales para su conciencia individual:

They were tones, loud long and deep, breathing the prayer and complaint of souls boiling over with the bitterest anguish. Every tone was a testimony against slavery, and a prayer to God for deliverance from chains [...] To those songs I trace my first glimmering conceptions of the dehumanizing character of slavery. (2003: 10)

Por tanto, esta corriente se caracteriza por no ser parte de un soporte estable, producida de forma no consciente, colectiva y enfocada a un público determinado por el color y la clase social. La segunda corriente es la escrita, producida en un soporte físico y de forma consciente para ser publicada e incluida en la tradición literaria, sin estar enfocada a un público determinado. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que estas corrientes no siempre han funcionado de forma autónoma, a lo largo de la tradición literaria afroamericana han aparecido también en contacto, como fue el caso de las obras de Zora Neale Hurston durante el Renacimiento de Harlem o de Toni Morrison y las autoras posteriores a los 70, donde la intertextualidad y la interreferencialidad eran componentes esenciales (Gidley, 1993: 136).

Pero para encontrar esta conexión no hizo falta esperar hasta el siglo XX. La obra de Phillis Wheatley (1753-84), la primera poeta de la literatura afroamericana y la segunda mujer en publicar un libro en las colonias, es un claro ejemplo de esta interacción entre tradiciones culturales. Nacida en Gambia y transportada a los actuales Estados Unidos con siete años de edad, recibió su nombre de sus compradores. A pesar de las desventajas de su condición de esclava, cuatro años después era capaz, no solo de comunicarse con fluidez en la lengua de la metrópoli, sino de una gran capacidad de experimentación y producción poética. Esto la llevaría a publicar, gracias al patrocinio de intelectuales blancos, su primer poema: *On Messrs. Hussey and Coffin*, el 21 de



diciembre de 1767 en la revista *Newport Mercury*, con tan solo catorce años (Andrews et al., 2001: 429).

Su *Poems on Various Subjects, Religious and Morals* (1773), nos da su visión de la experiencia esclavista y del viaje de un continente al otro, a la vez que compara la diferencias entre los estilos de vida mediante versos de temática claramente influida por la espiritualidad y la transformación religiosa hacia el cristianismo. Como es fácil suponer, a pesar de su fulgurante aparición, el periplo de una mujer negra en el mundo de las letras del Boston esclavista no fue sencillo. El libro tuvo que ser publicado en Inglaterra debido a su contenido crítico hacia los prejuicios de la sociedad estadounidense: «Some view our sable race with scornful eye». Este hecho, en opinión de Lauret, dotaba su obra de un sentido claramente subversivo (2001: 66). Sin embargo, incluso en territorio británico debió sortear serias dificultades. La razón es que, como resultado de los prejuicios y estereotipos raciales, la sociedad negra no gozaba de credibilidad, lo que obligaba a cada miembro de esta comunidad a conseguir un valedor blanco que testificara en su favor y a pasar un “riguroso” análisis de “expertos” en la materia antes de ver reconocida su autoría. Estos procesos que coartaban la libertad artística, la asunción de legitimidad y el reconocimiento de los méritos literarios de la comunidad negra, continuaron incluso hasta principios del siglo XX.

A diferencia de Lauret, críticos como Bigsby y Thompson no ven a Wheatley como una artista contrahegemónica, sino como una poeta que, por motivos religiosos, idealizaba el trayecto desde la libertad a la esclavitud, al concebir el paso de África a los Estados Unidos como «a liberation from paganism, a redemption of the the soul consequent upon a enslavement of the body» (1998: 51). Estas posiciones opuestas en cuanto al carácter de Wheatley son recurrentes y la han convertido, como a tantas personalidades de la historia afroamericana, en un personaje tan polémico como importante y contradictorio, especialmente dentro de los círculos académicos. El hecho de introducir la perspectiva de su minoría se reconoció como un acto de rebeldía, pero el hacerlo en la lengua de su opresor y no en la de sus raíces, fue entendido por muchos como un acto de capitulación. Es un claro precedente de lo que luego se conocerá como “colonialismo lingüístico” u otras etiquetas cercanas al fenómeno, como “exofonía” (Vega, 2003: 159).

Sin embargo, al acercarnos al contexto de la poeta bostoniana hay que tener en cuenta el alto grado de oposición a la normativa racista y patriarcal que suponía el mero hecho de escribir poesía. En primer lugar, su habilidad para aprender en un siglo XVIII en el que la educación estaba prohibida para los negros, tanto hombres como mujeres, y la ignorancia se consideraba una característica esencial de su comunidad. En segundo lugar, el saber leer y escribir acompañado de su dominio de la producción poética, demostrado en sus aclamadas traducciones de Ovidio o una fama que según *The Oxford Companion to African American Literature* (2001) la llevaría a reunirse con Benjamin Franklin y que Voltaire dijese que el suyo es un «très-bon vers anglais» (430), la convirtió en un símbolo visible de la barbarie y supuso un golpe a los cimientos sobre los que estaba construida la estructura social esclavista. Su legado literario, unido al de las narrativas de la esclavitud, fue un arma clave para la humanización de los afroamericanos y la concienciación de los estados del norte que daría inicio a la Guerra Civil Estadounidense, la misma que tendría como uno de sus objetivos y más relevante resultado el fin de la esclavitud, conseguida en 1865.

### 3.2 La narrativa de la esclavitud y Harriet Jacobs

En 1789, solo cuatro años después de la muerte de Wheatley, se publicaba la primera narrativa de la esclavitud: *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself*. Como puede observarse, el título es en sí mismo toda una declaración de intenciones. En su llamativa extensión, reivindica su condición de *African* y por tanto hombre libre, lo que convierte a esta obra pionera en un caso peculiar, ya que la práctica totalidad del resto de las más de 6.000 narrativas de la esclavitud encontradas hasta el momento, presentarían el término *Slave*, como fue el caso de la obra afroamericana más famosa e influyente del siglo XIX: *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself* (1854). Es destacable la forma en que Equiano expone, mediante el uso de dos nombres, la dualidad de la existencia del esclavo: como ser individual es Olaudah, mientras que como propiedad es Gustavus (Grice et al., 2001: 66). En este género, también llamado literatura de cautividad, las obras autobiográficas recogen la experiencia de la vida del esclavo en la plantación y su historia de injusticia desde que nace hasta que logra la libertad, incluyendo para ello elementos retóricos y ficcionales. Pero como Bigsby y Thompson recogen en su artículo *The Black Experience*, los autores y las autoras van

mucho más allá. Estas narrativas son también una declaración de independencia literaria y social, una reivindicación de su identidad y una batería de proposiciones políticas (Bradbury y Temperley, 1998: 152). Al publicarlas celebraban la libertad, pero también se convertían en agentes que la hacían posible al trazar caminos hacia su consecución y dar evidencia de sus capacidades emancipadoras. Como consecuencia de poder narrarse y construirse, la persona se posee a sí misma y destruye los prejuicios imperantes al crear evidencia de la falsedad de los estereotipos que afectan tanto a sus iguales como a la sociedad que los oprime.

Si bien los papeles de Equiano y Douglass fueron esenciales en la emancipación de la comunidad negra, coincido con Loret cuando analizando las características del segundo afirma que:

The perspective was also a particularly masculine one which sought to meet its white readers on their own ground: that of reason, masculine pride, rhetorical skill and physical prowess. (2001: 68)

El desafío planteado por los autores solo se enfrentaba a los estereotipos dominantes en el ámbito del hombre negro, pero no a los que afectaban a las mujeres. En respuesta, aparece *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861) escrita por Harriet Jacobs bajo el seudónimo de Linda Barrets. Esta narrativa complementaba a las masculinas al presentar una perspectiva femenina e incorporar elementos de la novela doméstica y presentar, por primera vez, la historia de la vida sexual de una esclava en las plantaciones (Andrews et al., 2001: 222); lo último explica la necesidad de esconder su identidad, ya que al hecho de que la escritura femenina era una actividad mal considerada se suma que era una esclava alzándose en contra de un privilegio cotidiano del hombre blanco: la violación de mujeres negras.

A diferencia de Douglass, decidió centrarse en la experiencia colectiva de la familia dejando de lado la experiencia individual del esclavo (Grice et al., 2001: 68). El autor construía sólidos y convincentes argumentos morales y éticos mediante la utilización de la retórica americana de la igualdad, para poder así exponer sus contradicciones. Por su parte, Jacobs apelaba al corazón y la mente de un público estratégicamente escogido mediante la aportación de experiencias de abolicionistas blancas, lo que dotaba a sus argumentos de credibilidad y facilitaba la conexión con sus pares al hacer referencias, no solo a la opresión racial, sino también a la de género, de la cual sus lectoras eran víctimas. Otra herramienta clave en la persuasión de las mujeres blancas fue la

exposición de la conexión orgánica entre la esclavitud y la violación de dos elementos clave para la mujer estadounidense del siglo XIX: la castidad y la maternidad (2001: 69). El hecho de que sus propios maridos, hermanos y abuelos forzaran a otras mujeres a mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio, quitándoles lo que consideraban su bien máspreciado, resultó indignante y aterrador para un gran número de mujeres. Que el fruto del pecado fuera el nacimiento de niños convertidos en mercancía al ser vendidos y separados de sus madres, destruyendo por tanto la institución de la familia, resultó totalmente intolerable.

Tanto los recursos efectivos de la perspectiva masculina como los de la femenina se aunaron en un libro fundamental del género y de la historia afroamericana: *Uncle Tom's Cabin* (1852) escrito por la abolicionista blanca Harriet Beecher Stowe que ayudó a sentar las bases que darían origen al estallido de la Guerra Civil (Kaufman, 2006: 18). El reconocimiento de la enorme contribución de agentes no afroamericanos en la causa emancipadora, llevó a ampliar la definición de esta literatura como aquella producida tanto por descendientes de africanos nacidos en Estados Unidos como la escrita sobre ellos. Su impacto dentro de la sociedad blanca fue tan grande, que obligó a los esclavistas a producir contranarrativas para ensalzar las bondades de la vida en las plantaciones al observar con terror la forma en que el principal sustento de su riqueza y poder estaba cada vez más próximo a desaparecer.

Pero cuando hablamos de esta literatura de la cautividad, no podemos referirnos a un bloque homogéneo ya que la crítica actual reconoce al menos tres tipos distintos: los relatos de redención religiosa (1770-1820), los que inspiran la lucha abolicionista (1820-1865) y los relatos de progreso (1865-1900) (Nichols, 1971: 403-409). Los primeros están compuestos por aquellos escritos por el selecto grupo que, como Equiano, se identificaban así mismos como africanos y no como esclavos, al haber sido secuestrados y transportados desde su tierra natal. Su contenido refleja el trayecto espiritual hacia la redención cristiana, interpretando la Biblia como la promesa de una futura liberación. Los segundos se consideran el punto de partida de la lucha abolicionista y, como en el caso de las obras de Douglass y Jacobs, los títulos presentan la denominación *slave*, debido a que sus autores nacieron en la esclavitud. Se caracterizan por escoger la forma autobiográfica y técnicas literarias como diálogos ficticios con el objetivo de llegar al público y fomentar la unión a la causa

emancipadora. Los últimos aparecen cuando, debido a la abolición de la esclavitud, ya no es necesario exponer su barbarie. De esta manera, en textos como *From Darkness Cometh the Light* (1872) de Lucy Delaney, se narra la adaptación a la nueva vida en libertad. Otros autores llegaron incluso a añorar aspectos que consideraban positivos de su experiencia pasada, influidos principalmente por la decepción que supuso el extremo rechazo de grandes sectores de la sociedad blanca a tratarlos como iguales. De esta manera, se produjo un giro importante al reemplazar la búsqueda de libertad por el reflejo de las adversidades a las que la comunidad negra se enfrentaba para conseguir progresar.

Los textos mencionados de la segunda etapa están considerados como obras maestras del género. Su influencia no se limitó al ámbito esclavista ni al siglo XIX y se expandió a las tradiciones literarias y las luchas sociales posteriores. Un ejemplo representativo es el famoso discurso *I Have a Dream* (1963) de Martin Luther King, que en el contexto del *Civil Rights Movement*, utilizó los mismos recursos para construir un repaso histórico de las contradicciones estadounidenses para poder al fin “cobrar el cheque” de la igualdad prometida en la Declaración de Independencia. Pero la vigencia de estas narrativas no se limitó a la literatura, el discurso o el ensayo, expandiéndose a otras artes como el cine, donde actualmente el género goza de notoriedad, influencia y reconocimiento debido al éxito de crítica y audiencia en producciones como *The Butler* (2013) o la primera película de un director negro en ganar un Oscar: *Twelve Years a Slave* (2013) de Steve McQueen. Se trata de la adaptación de la narrativa de Solomon Northup, afroamericano norteamericano nacido en libertad que fue secuestrado y vendido a las plantaciones de Luisiana y obligado a trabajar como esclavo durante doce años.

Pero las narrativas de la esclavitud no son asunto del pasado en el ámbito literario. En pleno siglo XXI la esclavitud sigue vigente y debido a la más que demostrada eficacia del género, han aparecido corrientes nuevas como las neo-narrativas. En *The Oxford Companion to African American Literature* (1997: 533-535), la neo-narrativa se define como un conjunto de textos ficcionales escritos por autores contemporáneos que ilustran los efectos de la esclavitud en el Nuevo Mundo, pero si bien son clasificados como novelas, también se extienden al ámbito de la poesía. Ejemplos notables son *Ama: A Story of the Atlantic Slave Trade* (2001) de Manu Herbstein y *Unburnable* (2006) de Marie-Elena John.

### 3.3 El Renacimiento de Harlem y Zora Neal Hurston

La llegada del siglo XX supuso un cambio drástico en la vida de los afroamericanos. La industrialización del país y la consecuente Gran Migración hacia las ciudades del norte, los había situado en las periferias concentrándolos en guetos. En la década de los 20, se crearía una fuerte comunidad negra que formaría sus propias instituciones y los núcleos de fuerza que tendrían gran relevancia en la lucha social de los 60. Esta nueva vida estaba marcada por la precariedad laboral y una nefasta calidad de vida, se debió principalmente a un sistema cuyas iniciativas fomentaban la exclusión y el racismo en lemas como *separate but equal*, o leyes como las *Jim Crow*, que obligaban a segregar autobuses, restaurantes, teatros e infinidad de instalaciones e instituciones públicas. Los efectos más nefastos fueron producidos por la mala financiación de la educación negra, al provocar unas condiciones de precariedad vergonzante en comparación con las blancas, lo que bajó el porcentaje de alfabetización de un 90% a un dramático 30% (Bradbury y Howard, 1998: 168-164).

Sin embargo, la llegada de los afroamericanos a las ciudades propició su acercamiento y progresiva inclusión en los centros nacionales de actividad cultural, lo que la llevó a que en los *Roaring Twenties* la cultura negra se pusiese de moda y fuese celebrada por figuras ilustres de las letras sureñas como William Faulkner en obras como *Black Music*, mientras que un dramaturgo como Eugene O'Neill se inspiraba en el arte africano y desarrollaba temas típicamente negros en sus obras (1998: 161). El proceso que lo hizo posible comenzó en 1903, año que W.E.B. Du Bois publicó uno de los textos más influyentes del siglo XX: *The Souls of Black Folks*, defendiendo una identidad cultural afroamericana conformada por dos conciencias:

This sense of always looking at one's self through the eyes of others... an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strenght alone keeps it from being torn asunder. (1994: 215)

Pero la integración en las ciudades y la consecuente expresión cultural y artística desarrollada durante los treinta años siguientes, articularon un nuevo contexto que llevó, como señaló Alain Lock en su antología *The New Negro* a un cambio de paradigma: la identidad cultural no solo había dejado de ser conflictiva, era también asumida y aceptada, lo que llevó a sus pares a dejar de escribir *para* negros y empezar a escribir *como* negros. Así comenzó el denominado Renacimiento de Harlem o Primer

Renacimiento Negro (Boyer, 2012: 94), un movimiento artístico, literario y musical que tuvo lugar en los años 20 y 30, encontrando su creación más destacada en el *jazz*, definido por el crítico Joachim-Ernst Berendt en *El Jazz: de Nueva Orleans al jazz rock* (1994):

El jazz es una forma de arte musical que se originó en [...] la instrumentación, melodía y armonía [...] de occidente. [...] El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía [...] se derivan de la música africana y del concepto musical de los afroamericanos. (695).

La influencia del género encabezado por figuras como Louis Armstrong, Fletcher Henderson o Edward “Duke” Ellington, fue decisiva en las manifestaciones culturales estadounidenses posteriores, una muestra palpable en la literatura se encuentra en obras contemporáneas a su esplendor como *Their Eyes Were Watching God* (1937) de Zora Neale Hurston o *Jazz* (1992) de Toni Morrison, perteneciente al Segundo Renacimiento Negro. Si bien fue eclipsado en cierta medida por el género antes mencionado, otra manifestación destacable fue el *blues*, especialmente en el caso de las escritoras y la lucha por la emancipación de la mujer negra. Su utilización como un instrumento en la expresión femenina y la concienciación del colectivo fue tratada por Alice Walker en *The Color Purple* (1982), ameritando un apartado propio (véase 4.2.4).

Otro de los hechos que hicieron de este período un renacimiento, fue sin dudas la relativa facilidad con la que los afroamericanos fueron capaces de publicar sus producciones literarias (Bradbury y Temperley, 1998: 63). A diferencia de etapas anteriores, el florecimiento cultural y el debate identitario del que formaban parte activa supuso la imposibilidad de fijar un objetivo unitario para la escritura negra. Por una parte, escritores como Claude McKay expresaban su rechazo a ser etiquetados como “poetas negros”, deseando trascender las categorías que limitaban la experiencia y la producción artística a los problemas de un pueblo. Por otra parte, Hurston reivindicaba su dependencia de la tradición negra mientras que Countee Cullen se entregaba a una conciencia de raza que se fortalecía y consolidaba para convertirse en el futuro movimiento del Nacionalismo Negro.

La figura femenina más relevante de la literatura de este período fue sin duda la ya mencionada Zora Neale Hurston (1891-1960). Además de novelista, fue una destacada antropóloga y productora de relatos cortos como “Spunk”, publicado en la antología *The*

*New Negro*. Durante su estancia en Nueva York, formó parte del grupo de jóvenes escritores *Niggerati*, con quienes publicó la revista literaria *Fire!!!* (1926) reuniendo algunas de las primeras obras de los que se convertirían en miembros destacados del movimiento (Grice et al. 2001: 77). En 1935 publicó su aclamado *Mules and Men*, el primer volumen de relatos folclóricos afroamericanos no publicado por un blanco. Según Wall, Hurston presenta en esta obra un estilo propio que juega en los márgenes de la literatura y la etnografía, dándole forma mediante el uso de técnicas innovadoras que son fruto de sus teorías sobre el lenguaje y la cultura. De esta manera, su objetivo no era reproducir conceptos o refranes de su tradición, sino escribir ficción según los principios estéticos de la cultura oral, lo que la llevó a recrear el drama del acto de habla, y a utilizar un lenguaje conformado por el léxico rural sureño junto a la armonía y los ritmos de la poesía (Cit. en Andrews et al., 2001: 210). Este estilo estaría presente en sus cuatro novelas: *Jonah's Gourd Vine* (1934), *Their Eyes Were Watching God* (1937), *Moses, Man of the Mountain* (1939) y *Seraph on the Suwanee* (1948).

La segunda se convirtió en un texto de referencia para las escritoras feministas relacionadas con la segunda ola al proponer un camino hacia la emancipación. Mediante la experiencia vital de Janie Crawford, Hurston refleja la insatisfacción que sufrían millones de mujeres afroamericanas en la era postesclavista a causa de matrimonios con hombres materialistas y opresores que las encerraban en mundos de silencio y pasividad, sostenidos en los sistemas interconectados del patriarcado y el racismo. La propuesta que Hurston presenta para lograr escapar de esta situación coincide con la de muchas de sus predecesoras y contemporáneas: la ayuda de un auxiliar masculino, Tea Cake. Según una corriente crítica de la que forman parte Maitino y Peck, se trata de un «carefree, fun-loving bluesman who encourages her independence and self-expression» (1996: 105). Si bien es cierto que su aparición supone un cambio absoluto en comparación con sus relaciones anteriores, siendo su papel fundamental para que Janie encuentre su propia voz como mujer negra y la independencia necesaria para escapar a las convenciones sociales que la oprimen, no puedo coincidir con esta corriente de opinión. A lo largo de la obra, Tea Cake convierte a Janie en víctima de continuos engaños e irresponsabilidades que la ponen tanto en peligro ante la ley como de muerte. Pero el elemento más destacado es el de la violencia machista, al respecto, Hurston utiliza con maestría el silencio. A lo largo de la obra, Janie expone sus emociones y



reflexiones sobre las situaciones de injusticia de las que es víctima, conformando progresivamente la conciencia de su situación. Sin embargo, después de ser golpeada por Tea Cake, la voz de Janie es suprimida y nunca expone la experiencia de este hecho, demostrando que los efectos del patriarcado, a pesar de presentar una nueva fachada, continúan vigentes y son tan nocivos como los causados por sus maridos anteriores. Al final de la historia, Tea Cake muere salvando la vida de su esposa, lo que la lleva a decidir establecerse sola y a encontrar por fin su lugar como mujer negra independiente y convertirse, al contar su historia al resto de las miembros de su comunidad, en un vehículo de conformación de conciencia colectiva. Por tanto, la plenitud depende de la independencia y la separación de los hombres, su desaparición de la vida femenina es la clave propuesta por la autora para llegar a la liberación.

La novela se convirtió en el inicio de una auténtica tradición que conectaría su obra con la de las generaciones futuras. En *Inspiring Influences* (1989), Michael Awkward argumenta que esto se debe a que *Their Eyes Were Watching God* es lo que Foucault denominó “iniciadores de prácticas discursivas” (12), cuya principal contribución es que «they produced not only their own work, but the possibilities and the rules of formation of other texts» (1977: 131). De esto nos habla Alice Walker en *In Search of our Mother's Garden's* (1983), una colección de *Womanist Essays* de los cuales dos capítulos, *Zora Neale Hurston: A Cautionary Tale and a Partisan View* (83) y *Looking for Zora* (93), desgranar las razones por las cuales Hurston es la figura clave con la que gran parte de las escritoras negras de su generación debaten para trazar el camino hacia la emancipación. Para ello, se basa en la existencia de una tradición fundamentada en un sistema interconectado de obras literarias. La propuesta de la individualidad presentada en *Their Eyes Were Watching God* sería respondida desde perspectivas muy diversas, autoras como Morrison en *The Bluest Eye* (1970), rechazarían esta premisa al no ser aplicable en el contexto de una narrativa maestra que destruye cualquier posibilidad de reafirmación identitaria no normativa, lo que la llevó a centrarse exclusivamente en la exposición de sus efectos devastadores. Por su parte, en *The Color Purple* (1982), Alice Walker buscó soluciones en un cambio de paradigma: la reestructuración de la sociedad mediante un proyecto feminista colectivo, que reconocía tanto a hombres como a mujeres como víctimas de un sistema patriarcal y racista.

### 3.4 De los derechos civiles al Segundo Renacimiento Negro

El final de la Segunda Guerra Mundial supuso un punto de inflexión en la realidad de la comunidad afroamericana. A la representación de la independencia del África negra en el congreso de las Naciones Unidas que tuvo lugar en New York, se sumó la expansión de la ideología antiracista a nivel mundial, que derivó en numerosas acciones de protesta conjuntas entre negros y blancos por todo el país. Al florecimiento de la literatura, el arte o el teatro, se sumaron los logros académicos que provocaron el fin de la asunción de la inferioridad negra dominante en las ciencias sociales y la psicología. Esta situación, unida a la vergüenza que suponía la relación directa que la prensa internacional trazaba entre los Estados Unidos y Sudáfrica como los países más racistas del mundo, supuso un cambio significativo en las políticas del gobierno: por primera vez en la historia, la protección y asistencia de las minorías se convertía en una prioridad gubernamental (Bradbury Temperley, 1998: 166).

En 1949, el presidente Truman daba la orden de acabar con la segregación militar, mientras que en el *Black Monday* de 1954, la Corte Suprema ordenaba el fin del *separate but equal* en la educación pública, terminando con el apoyo judicial a la segregación en el ámbito educativo. Las repercusiones de estos hechos provocaron un estallido de indignación e ira en el sur racista que derivó en acciones violentas (Boyer, 2012: 116). La respuesta no se hizo esperar, a raíz del arresto de Rosa Parks por negarse a dejar su asiento a un pasajero blanco en Diciembre de 1955, los activistas antiracistas atacaron otra institución clave de la segregación racial, el transporte, mediante el Montgomery Bus Boycott. Esta y otras acciones fueron organizadas y dirigidas por la Southern Christian Leadership Conference, consiguiendo un gran éxito que llevaría a la fama a su joven líder, el reverendo Martin Luther King. Doctor por la Universidad de Boston y seguidor de la doctrina de resistencia pasiva propuesta por Henry David Thoreau en *Civil Disobedience* (1849) y popularizada por Gandhi, King se convirtió en la imagen y el referente del *Civil Rights Movement*, sus obras *Stride Toward Freedom* (1958) y *Why We Can't Wait* (1964) se convirtieron en piedras angulares del nuevo objetivo integracionista de la sociedad negra (Bradbury y Temperley, 1998: 168).

En este contexto beligerante, se produjo una radicalización de la sociedad negra que tuvo como resultado el nacimiento del Black Nationalism. El detonante fue la

independencia de una gran parte de los países del África Occidental, que despertó el optimismo sobre un África postcolonial con autogobiernos negros. El efecto de la descolonización llevó a los teóricos a percibir la posición afroamericana de una forma totalmente nueva:

African Americans now came conceive of themselves as an internally colonised nation engaged in a struggle for liberation. Culture was a vital battleground for independence, instead of seizing land and means of production, African Americans wanted to “de-Americanise” their minds, their identities, their very notion of self. (Grice et al., 2001: 80)

Esto les llevó a criticar los valores occidentales, lo que se refleja perfectamente en *A Raisin in The Sun* (1959), una obra de teatro integracionista de Lorraine Hunsberry. Se trata de la historia de una familia negra de clase baja que intenta hacer frente a sus complejos raciales y las fronteras impuestas por el sistema capitalista para poder así integrarse en la comunidad blanca. Mediante sus personajes, Hunsberry explora los efectos que la narrativa hegemónica capitalista y blanca provoca en los hombres negros, convirtiéndolos en seres materialistas, agresivos y sin escrúpulos, dispuestos a poner en riesgo el futuro de su propia familia a cambio de una oportunidad de conseguir subir en el escalafón social. Por otra parte, retrata la forma en que la juventud del *Black Power* buscaba su lugar e identidad en sus raíces africanas, convirtiéndose en el proceso en personajes banales y superficiales al centrarse en aspectos estéticos y artificiales derivados del intento de eliminar cualquier atisbo cultural de la realidad estadounidense. Finalmente, define los contrastes entre los puntos de vista y los objetivos de las nuevas generaciones y aquellas que vivieron la esclavitud, ilustrando la absorción que las narrativas comunicacionales y de consumo consiguieron al integrar al afroamericano en el engranaje capitalista, haciéndolo renunciar a su esencia.

El rechazo de la cultura occidental se vio acompañado de una celebración de la africanidad o de la afroamericanidad, basadas en el énfasis de formas culturales propias como el *blues*, el *jazz* y el *bebop*, o una nueva forma de escritura inspirada en el arte urbano que tenía como objetivo al lector negro de clase media y baja (Grice et al., 2001: 80). De esta manera, los 60 se convirtieron en la era del *Black Pride*, de la aparición de departamentos enfocados en los Black Studies, y de eslóganes como *Black Power* o *Black is Beautiful*, dando lugar mediante el aporte de teóricos, poetas y dramaturgos, a la articulación del Black Arts Movement, acompañando a un Civil Rights Movement

que no desarrollaría una literatura propia. Las producciones culturales de este movimiento pondrían el foco, al igual que el Renacimiento de Harlem, en el activismo social como esfuerzo colectivo en beneficio de la comunidad negra. En consecuencia, los artistas tendían a presentar su trabajo mediante lecturas públicas, distribuyéndolo en manifestaciones o publicándolo en revistas políticas (2001: 81). Esto también tuvo un fuerte impacto en el lenguaje poético, que llegó a utilizar un léxico violento que pretendía convertir las palabras en armas, como demuestra el poema *Black Art* (1969) de Amiri Baraka, recogido por Gates y McKay en *The Norton Anthology of African American Literature*: «We want poems that kill/ Assassin poems, Poems that shoot/ guns» (Cit. en Loret, 2001: 81). La necesidad de llamar la atención y crear un impacto directo tuvo como resultado la publicación de muy pocas novelas durante los 60, situación que cambiaría drásticamente en la década siguiente.

A principios de los 70, el movimiento feminista negro ya se había establecido como un ente independiente. En *All the Men are Black, All the Women are White, But Some of Us are Brave* (1982), Gloria Hull encuentra las razones en el evidente racismo imperante en el movimiento sufragista y al innegable machismo del Civil Rights Movement. Un gran número de escritoras negras que participó en ambos espacios, utilizó sus experiencias del sistema interconectado de opresiones y el material teórico de las intelectuales contemporáneas para crear obras literarias que tendrían como objetivo articular un discurso contrahegemónico capaz de decodificar la narrativa blanca para así combatirla. Este proceso tiene tres objetivos, el primero es dar voz a la mujer negra, que fue silenciada en la década anterior debido a la centralidad del racismo y la masculinidad, llevando a los temas de género a ser interpretados como factores de división y debilitamiento dentro de la comunidad negra o como «asuntos de blancos» (Grice et al., 2001: 82). El segundo, es proponer caminos a seguir para llegar a la emancipación, consecuencia de la separación del feminismo blanco, causado por la conciencia de realidades distintas e incompatibles que convertían la lucha conjunta no solo en una herramienta ineficaz, sino en un elemento clave en la sostenibilidad del sistema. Finalmente, pretendían reconfigurar la identidad afroamericana femenina para así forjar una imagen positiva, que debido a los estereotipos ficticios establecidos por la narrativa imperante, había deshumanizado y objetualizado a la mujer negra, anulando su personalidad y conciencia del yo al llevarlas a interiorizar la culpabilidad de su

situación y una inferioridad inviolable con respecto a sus pares blancas, siendo víctimas, por tanto, de lo que Michel Foucault llamó la microfísica del poder.

El resultado fue la aparición de *The Black Women* (1970), antología que recoge poemas, ensayos y relatos cortos y que, en palabras de su editora, simbolizaba la necesidad de las afroamericanas de «centrarse en sí mismas» (1970: 7). Su impacto fue clave, llevando a las autoras a centrarse de forma mayoritaria en describir sus experiencias particulares, como parte del proceso de búsqueda de soluciones para el colectivo femenino negro. Esto dio paso a lo que se conoce como el Segundo Renacimiento Negro. En su artículo, *African American Fiction* (2001), Loret explica que mientras el *Black Arts Movement* se interesaba en la reivindicación de la masculinidad negra, la vida en la ciudad y el lenguaje coloquial, las escritoras de los 70 se interesarían por las relaciones entre madres e hijas, la familia, la comunidad y la vida rural. La característica distintiva de esta literatura es la centralidad de lugares como los pueblos, los barrios y los hogares, tanto físicos como espirituales (2001: 83). Estos elementos ya se encontraban en *Their Eyes Were Watching God*, lo que nos lleva a referirnos a un elemento distintivo de la literatura afroamericana: la circularidad. La lucha por los derechos civiles llevó a intelectuales, escritoras y artistas a utilizar sus obras como “armas” que pondrían fin a la segregación racial, retrasando la expansión de la tradición femenina iniciada por Hurston durante el Renacimiento de Harlem. La decepción de las militantes veteranas y la conformación del feminismo negro las llevaría a retomar la senda iniciada en los 30, dando inicio a la edad de oro de la literatura femenina negra. Exponentes de esta tradición son Gloria Naylor y su *The Women of Brewster Place* (1982), Audre Lorde con *Zami* (1982), Paule Marshall y *Praisesong for the Widow* (1983) o *Corregidora* (1975) de Gayle Jones, cuyas fuentes de inspiración son el jazz, el blues, la cultura popular negra y la espiritualidad (2001: 83).

Pero la referente máxima del segundo renacimiento es sin duda la escritora, crítica, editora y profesora, Toni Morrison, primera afroamericana en conseguir el Nobel de literatura y la responsable de cambiar la configuración del canon literario y la estética estadounidense. Esto se debe, en primer lugar, a su trabajo como escritora, que mediante un uso único de la palabra escrita, creó nuevos espacios para acercar la imaginación y el intelecto del lector al entendimiento de las complejidades culturales, políticas, sociales e históricas de nuestra era. En segundo lugar, es el resultado de su trabajo como crítica y

editora, que permitió la publicación de multitud de textos de mujeres afroamericanas y feministas, dando lugar a la transformación de lo que conocemos como literatura estadounidense, al permitir la reconstrucción de la categoría en una más inclusiva y plural (Andrews, 2001, 295). Esta etapa tuvo su inicio en 1968, cuando después de una corta carrera como profesora en la Universidad de Howard, Morrison fue contratada por la editorial Random House, siendo responsable directa de la publicación de obras tan relevantes como las de Angela Davis, Henry Dumas, Toni Cade o Gayl Jones. Pero el trabajo que más la influyó fue la edición de *The Black Book* (1974), un colección de más de trescientos años de historia que ilustra lo que significa ser un descendiente de africanos en suelo estadounidense. Morrison consideró que este libro era un antídoto para el sentimiento de orfandad histórica que se extendía por la comunidad afroamericana, lo que la llevó a impregnar su obra de referencias al pasado, la historia y la memoria (Andrews et al., 2001: 296).

La obra literaria de Toni Morrison se compone de 7 novelas caracterizadas por su belleza estética y un contenido conmovedor que pretende despertar las conciencias de los lectores y hacerlos partícipes de las injusticias que describe, las más destacadas son: *The Bluest Eye* (1970), *Sula* (1973), *Song of Solomon* (1977), *Beloved* (1987) y *Jazz* (1992). Según Marilyn Sanders, el conjunto de la obra de la autora de Ohio logra pintar un cuadro donde se ven reflejadas las gentes, los lugares, el lenguaje, los valores, las tradiciones y las políticas que dieron forma a su vida y a la realidad de la comunidad afroamericana de su tiempo (Cit. en 2001: 297). Para lograrlo, no ofrecería soluciones a los problemas ni simplificaría las complejidades, como fue el caso de Alice Walker, sino que, consciente de sus limitaciones, se limitaría a utilizar su poderosa imaginación para exponerlas y describirlas, invitar al lector a unirse al debate y a encontrar sus propios caminos. En el quinto capítulo de su celebrado *Black Women Novelists* (1980), Barbara Christian hace una bellísima y certera descripción de la prosa de Morrison:

Toni Morrison's works are fantastic earthy realism. Deeply rooted in history and mythology, her work resonates with mixtures of pleasure and pain, wonder and horror. Primal in their essence, her characters come at you with the force and beauty of gushing water, seemingly fantastic but as basic as the earth they stand on. They erupt, out of the world, sometimes gently, often with force and terror, her work is sensuality, combined with an intrigue that only a piecing intellect could create. (137)

Estas características identificaron a Morrison como una escritora propiamente negra que entendía la cultura como parte integral de la creación literaria, alejándose de las formas

de la literatura tradicional estadounidense (Maitino y Peck, 1996: 147). En la entrevista concedida al *Paris Review* Morrison lo explicaba de la forma siguiente: «I Would like to write novels that were unmistakably mine, but nevertheless fit first into African-American traditions and second of all, this whole thing called literature» (Schapell, 1993). Al ser preguntada sobre la preferencia de lo afroamericano, Morrison afirmó que se debe a que «It's much richer. It has more complex sources. It pulls from something that's closer to the edge, it's much more modern. It has human future» (1993).

### 3.5 El feminismo negro, la teoría y la crítica literaria

Al igual que la literatura, la crítica feminista negra se establece a principios de los 70 como una disciplina independiente que busca su voz en paralelo a la segunda Second Wave of American Feminism, dominada por las mujeres blancas, y al Black Arts Movement o el Black Power, controlados por los hombres negros. En la fantástica colección de ensayos sobre crítica feminista publicada por la Universidad de Cambridge, *A History of Feminist Criticism* (2007), Arlene Keizer define el *black feminist criticism* como un cuerpo de trabajos críticos y creativos escritos en los Estados Unidos por mujeres de ascendencia africana (2007: 154). Esta focalización, que bien podría considerarse reduccionista, se explica en que si bien los feminismos negros se expandieron por todo el mundo, solo en los Estados Unidos se ha mantenido una producción relevante de forma continua.

Los orígenes se remontan a la década de los 60, cuando la producción teórica pretendía ser programática y prescriptiva en vez de analítica y retrospectiva, debido a que los componentes del Black Arts Movement buscaban un modo de representación que permitiera a sus autores avanzar en la consecución de una expresión creativa propiamente afroamericana, de esta manera, no mostraron interés alguno en promover una crítica literaria (Grice et al., 2001: 85). En su *The Changing Same: Black Women's Literature, Criticism and Theory* (1995) Deborah McDowell explicaba cómo a partir de los 70 todo cambió de forma veloz y drástica, debido a la creciente influencia de varias escuelas de pensamiento europeas en la academia estadounidense:

While [black] criticism had stakes in close analysis and interpretation, theory had stakes (and imperatives) in grand frameworks – semiotics, structuralism, poststructuralism, psychoanalysis – and methodological systems [...] People responded variously to the quake. Some ignored it and kept right on doing what they were doing before it hit.

Others experienced conversions [...] Still others set about crawling from underneath the rubble to see what they could salvage while trying to rebuild. (1995: xi-xii)

En otras palabras, los críticos afroamericanos que se habían empleado en construir una teoría propia que les permitiera reformular las categorías que sostenían su opresión, se vieron forzados a incorporar, no sin una inicial y más que justificada desconfianza, unas teorías provenientes del pensamiento europeo que, reconfiguradas y adaptadas a sus circunstancias, se presentaban como herramientas útiles e imposibles de ignorar. Como explica Loret (2001: 86), la aceptación no fue unánime entre los académicos negros debido a que aceptar lo que Audre Lorde llamó «the master's tools», implicaba poner en duda la validez de los preceptos sobre los que se había cimentado la construcción de la lucha por los derechos civiles. En cambio, otros lo interpretaron como una oportunidad para profundizar en el cambio social. Los efectos más relevantes llegaron en 1980, cuando por primera vez una generación entera ingresó en las universidades más prestigiosas que hasta entonces eran exclusivamente blancas, entrando en contacto con las teorías que sus predecesores ignoraron. De esta manera, fueron capaces de recuperar una tradición perdida al introducir los estudios afroamericanos en contacto con el marxismo, el postestructuralismo, el feminismo o el psicoanálisis, llevando poco a poco una disciplina que no gozaba de reconocimiento a los primeros planos académicos. En la actualidad, los departamentos de estudios afroamericanos se encuentran en las más prestigiosas universidades de los Estados Unidos y Reino Unido.

En este contexto, surgió una crítica literaria cuyas características esenciales fueron desgranadas por Keizer (Plain y Sellers, 2007: 154). Al igual que sus pares blancas, las críticas de esta corriente se han dedicado a explorar las conexiones entre sus experiencias diarias con aquellas de sus antepasadas en los siglos XVIII y XIX. Por tanto, su interés fundacional se centraba en trazar una continuidad entre las luchas de las mujeres y los enfoques críticos utilizados para acercarse a la literatura y la cultura. Otros elementos temáticos y estructurales fundamentales, han sido la articulación y adaptación de las teorías del pensamiento feminista negro al ámbito literario, al acercarse al estudio de la multiplicidad de opresiones desde diferentes categorías de análisis. Para ilustrar este hecho, podemos referirnos a conceptos como el *double jeopardy* propuesto por Frances Bell en *Double Jeopardy: To be Black and Female*, que describe los efectos provocados por la unión del racismo y el sexismo, o la aplicación en la literatura de la más compleja y ya mencionada teoría de la interseccionalidad,



inaugurada por Kimberlé Crenshaws en su artículo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex* (Cit. en Plain and Sellers, 2007: 155)..

El primer trabajo referido al estudio de la literatura afroamericana escrita por mujeres fue *Toward a Black Feminist Criticism* (1977) de Barbara Smith:

I do not know where to begin [...] merely by writing about Black woman from a feminine perspective and about lesbian Black writers from any perspective at all is something unprecedented, something dangerous. (157)

A pesar del peligro que la asunción de estos polémicos enfoques supuso en su época, con el pasar del tiempo, su obra se convirtió en un referente de gran influencia debido a cuatro factores que Loret recogió en su artículo *African American Fiction* (2001). En primer lugar, defendió que una perspectiva feminista negra tiene la obligación de abordar las políticas de género, clase y raza. En segundo lugar, exigió que una crítica feminista negra debe tener un conocimiento exhaustivo y estar comprometida con el reconocimiento de la literatura de la mujer afroamericana como tradición. Finalmente, debe tener buen ojo y oído para identificar y analizar su propio lenguaje, siendo capaz de pensar y escribir desde su propia identidad, sin utilizar las ideas y metodologías del pensamiento literario masculino y blanco (88). De esta manera, propone hacer frente a la denigrante exclusión que la narrativa, la poesía y el teatro creado por las mujeres negras sufría a manos de la crítica imperante.

La obra de Smith abrió un extenso debate que continuó con la publicación del ensayo *New Directions for Black Feminist Criticism* (1980) de Deborah McDowell. Mientras que Smith asume que la crítica negra debe trabajar sobre producciones de sus pares, McDowell, defiende la posibilidad de trabajar con materiales de índole más diverso. A su vez, enriqueció la disciplina al exigir un mayor rigor metodológico, destacar la necesidad de conocer la tradición completa de la literatura afroamericana, tanto la escrita por hombres como por mujeres, y cuestionar el impacto que la crítica literaria puede tener en la lucha social (Cit. en Plain y Sellers, 2007: 156). De esta manera, extiende el concepto de *Black Feminist Criticism*, ya que considera que este incluye cualquier crítica literaria escrita por una mujer negra, sin importar su objeto de estudio o la perspectiva desde la que lo aborda (Mitchell, 1994: 433).

Otro trabajo destacable fue *Black Women Novelists: The Development of a Tradition* (1980) de Barbara Christian, el primer trabajo en trazar una historia de la literatura afroamericana femenina, dando cuerpo a las ideas presentadas por Smith y asumiendo sus enfoques. De esto se encargaría a lo largo de los tres primeros capítulos, donde también ilustra los estereotipos negativos interiorizados por las mujeres negras y la forma en que los mismos se reflejaron en su literatura. A continuación, explicaría la forma en que autoras como Paule Marshall, Toni Morrison y Alice Walker crearon personajes a través de los cuales poder explorar los desafíos históricos a los que las mujer negra ha tenido que hacer frente. Keizer argumenta que de esta manera, Christian puso en el centro del debate la importancia de conocer en profundidad los contextos socioeconómicos y políticos, pero sobre todo, que estos no deben ser el foco único de un estudio crítico. A partir de *Black Women Novelists*, tanto la estética como las técnicas empleadas en la composición de la obra de arte literario se convertirían en objetos de estudio centrales para la crítica feminista negra (2007: 157).

En 1987, Hazel Carby respondería a las tres anteriores en su *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. En la introducción, pondría en duda las bases de la crítica anterior, para después reivindicar la validez de un enfoque materialista de las narrativas de los siglos XIX y XX (2007: 158). La crítica más relevante es la que hace a la idea establecida de que el cuerpo de obras literarias producido por las mujeres negras conforma una tradición, su idea era establecer un debate sobre «the theoretical and historical questions raised by the construction of a tradition of black women's writing» (Carby, 1987: 14).

Una de las últimas aportaciones notables se encuentra en la antología *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture* (2003) donde Hortense Spillers indaga sobre las conexiones entre el psicoanálisis, la cultura y la literatura afroamericana, intentando determinar de qué formas las teorías de Freud y Lacan pueden ser útiles o no, si se aplican al estudio del arte afroamericano y, por otra parte, explorar los resultados que esas uniones producen. Finalmente, la autora llega a la conclusión de que la teoría psicoanalítica solo puede aplicarse en los estudios afroamericanos de manera puntual (Plain y Sellers, 2007: 159). Esto se debe a que la institución esclavista destruyó la familia afroamericana y a que las marcas postraumáticas que la esclavitud dejó en el cuerpo del esclavo, constituyen una

«gramática estadounidense» (Spiller, 2003: 209) que se transmite de generación en generación a través de la cultura.

#### 4. ANÁLISIS DE *THE BLUEST EYE* Y *THE COLOR PURPLE* A TRAVÉS DE LA TEORÍA FEMINISTA NEGRA

##### 4.1 Levantando la casa del amo: la construcción de la narrativa maestra

###### 4.1.1 *La narrativa maestra y la literatura afroamericana de mujeres*

En marzo de 1990, Toni Morrison celebró el veinte aniversario de la publicación de *The Bluest Eye* en el programa televisivo *A World of Ideas*. En la entrevista, Bill Moyers dio pie a la autora para abordar un concepto básico para el pensamiento afroamericano contemporáneo, la narrativa maestra:

Moyers: I don't think I've ever met a more pathetic character in modern literature than Pecola Breedlove in *The Bluest Eye*.

Morrison: She has surrendered completely to the so called "Master Narrative", the whole notion of what is ugliness, what is worthlessness. She got it from her family; she got it from school; she got it from the movies; she got it from everywhere. (Moyers, 1990)

Como es fácil suponer, esta entrevista es un documentó valiosísimo para abordar el estudio de la obra de Morrison. En primer lugar, Moyers se refiere a Pecola, una niña víctima de maltrato, abandono familiar, abuso sexual y discriminación racial, como el personaje más patético de la literatura contemporánea. En respuesta, la autora explica que su condición no es innata, sino el resultado de los efectos de la narrativa maestra que impregna todos los niveles de la sociedad y tiene como víctimas propicias a los miembros más desprotegidos de la comunidad: las niñas negras de clase baja. Esto se debe a que, atendiendo a la teoría feminista negra, como mujeres son víctimas del patriarcado, como negras lo son del racismo y como miembros de la clase baja lo son del capitalismo. Tres sistemas conectados que necesitan la perpetuidad de su explotación para que los principales beneficiarios de esta situación, los hombres blancos de clase media y alta, conserven sus privilegios. Ante tal afirmación, el entrevistador intentó quitar hierro al asunto al expresar que «así es la vida»:

Moyers: The Master Narrative... what is ... that's life.

Morrison: No. It's white male life. The Master Narrative is whatever ideological script that is being imposed by people in authority on everybody else: The Master Fiction... history. It has a certain point of view. So when those little girls see that the most prized

gift they can receive at Christmas time is this little white doll, that's the Master Narrative speaking: this is beautiful, this is lovely, and you're not it, so what are you going to do about it? [...] you surrender to that, as Pecola did. (Moyers, 1990)

Con su definición de la narrativa maestra y la explicación de que la normalidad asumida por su interlocutor no es la normalidad innata de *la vida* sino un constructo edificado a través de la conveniencia vital del hombre blanco, Morrison representa uno de los hechos clave para la composición literaria, la crítica y el pensamiento afroamericano actual: el uso de herramientas de la teoría blanca en conjunción con una perspectiva propia de la epistemología feminista negra. La influencia del postestructuralismo francés, en especial de Derrida, Barthes y Foucault, abrieron las puertas a nuevas formas de detección y resistencia al poder, con especial relevancia de la deconstrucción. Pero a este respecto, la figura más relevante fue la del postmodernista Jean-François Lyotard, que en *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979) articula el concepto de “gran narrativa” o “metanarrativas”. Se trata de explicaciones totalizadoras de la realidad, que pretenden consolidar una realidad universal ficticia con el objetivo de reprimir la diferencia, la pluralidad y la oposición. Al definir el postmodernismo, Lyotard explica que se trata de simple incredulidad ante la validez de estas narrativas basadas en el orden, la unidad, la identidad y la seguridad. En respuesta, propone la concepción de “micronarrativas”, identificadas como provisionales, contingentes, temporales y relativas, que solo tienen validez en el ámbito de las acciones de grupos y lugares específicos (Barry, 2009: 82-83). Otro documento destacable fue *Simulations* (1983), de Jean Baudrillard, en referencia a lo que comúnmente se conoce como “the loss of the real”. En su libro, el autor afirma que la televisión, el cine y los anuncios, ejercen sobre los receptores una influencia determinante que los lleva a ser incapaces de distinguir entre lo real y lo imaginario, lo superficial y lo relevante, dando como resultado una cultura de la hiperrealidad (Barry, 2009: 84).

Todos estos componentes se vieron representados en *The Bluest Eye*, con el objetivo de confrontar una metanarrativa específica a la que Toni Morrison consideró una *Master Narrative*, al situarla como la rival directa de la micronarrativa específica de su grupo: la del hombre blanco de clase media, frente a la mujer negra de clase baja. Como ex-activista del Civil Rights Movement y de la Second Wave of American Feminism, Morrison tenía un conocimiento exhaustivo del pensamiento feminista negro y de las situaciones a las cuales la comunidad negra se enfrentaba en el día a día, así como de los

orígenes y los efectos provocados por las mismas. Su primera novela es el resultado directo de la articulación de estas ideas con el objetivo de crear conciencia y conmover, como ya habían hecho Phillis Wheatley y Harriet Jacobs, a una sociedad en la que machismo y la discriminación racial habían recuperado brío como repulsa a la obtención del voto en 1965 por parte de los hombres y las mujeres negras, así como numerosos derechos conseguidos mediante la lucha social.

Si en 1970 Toni Morrison se ocupó de exponer las consecuencias de la narrativa maestra, Alice Walker se encargaría, en 1982, de proponer un camino hacia la deconstrucción de la misma en *The Color Purple*. Las aportaciones de ambas autoras, unidas a las del resto de escritoras de su generación, cooperarían de forma decisiva en conjunción con las aportaciones de intelectuales negras como Sojourner Truth, bell hooks o Angela Davis, para dar lugar a un cuerpo de temas propios del feminismo negro. La encargada de articularlos fue Patricia Hill Collins en un libro fundamental para los estudios feministas y afroamericanos: *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment* (1990), donde articularía una epistemología feminista negra capaz de interpretar la realidad desde el punto de vista de su colectividad, con el objetivo de construir un camino hacia la emancipación. En este capítulo, nos encargaremos de presentar los grandes temas de la literatura afroamericana de mujeres y de analizarlos en *The Bluest Eye* y *The Color Purple*, aplicando para ello la teoría feminista negra para, de esta manera, ilustrar el carácter contrahegemónico de ambas obras.

#### 4.1.2 Las herramientas de la narrativa en la literatura feminista negra

Sabemos que el pensamiento feminista negro se basa en la existencia de una narrativa masculina y blanca que está articulada en un sistema interconectado de opresiones en el que confluyen clase, raza, género y sexualidad. Para comprender cómo se ha construido, es necesario acercarse a las causas. Ante el continuo avance en la consecución de derechos de la comunidad negra a lo largo de la historia, el *statu quo* no se quedó de brazos cruzados sino que, al sentir amenazada su posición privilegiada, contraatacó. En el caso particular de las mujeres negras, este proceso se basó en la utilización de imágenes negativas, que tenían como objetivo justificar la continuidad de su opresión. Estas imágenes forman parte de una ideología de dominación que encuentra en su

capacidad de definir los valores sociales un instrumento de gran poder. Al utilizarlo, las élites son capaces de manipular las ideas sobre la mujer negra mediante el uso de símbolos ya existentes o la creación de otros nuevos. El resultado es la concepción del racismo, el sexismo o la pobreza como formas sociales totalmente naturales, normales y como realidades inevitables de la vida cotidiana (Hill Collins, 2000: 69).

A pesar de la enorme resistencia presentada por los grupos feministas negros al cambiar las condiciones contextuales en las que las imágenes de control surgieron, los efectos de las mismas se han mantenido debido a que el punto de partida utilizado por el resto de agentes sociales para definir su normalidad, es precisamente la otredad asignada a las mujeres negras. Esta condición de “el otro”, el que no pertenece, el extraño, cimentó la creencia de que su presencia significa una amenaza para el orden social y moral, a la vez que enfatiza la importancia y el valor del ser y pertenecer al grupo dominante (2000: 70). Esta ideología es posible debido a lo que Keller denomina “pensamiento binario” (*binary thinking*), que «categorizes people, things, and ideas in terms of their difference from one another» (1985: 8) y que también es la base del pensamiento orientalista tal y como lo definió Said (Vega, 2003). Es el caso de negro/blanco, hombre/mujer, razón/emoción o cultura/naturaleza. Cada parte no solo es diferente, sino esencialmente opuesta a su “otra”, en consecuencia, el significado de cada una depende directamente de su relación con su contraria. En este proceso de oposición diferencial, es básico el papel de la objetivización, aplicando el pensamiento binario a la condición humana, el otro es entendido como un objeto susceptible de ser manipulado y controlado (2000: 70).

Abordado desde la teoría marxista, el pensamiento binario establece que la historia se construye mediante la oposición cultura/naturaleza, de esta manera, la historia sería aquella en la que el ser humano objetualiza el mundo natural para controlarlo y explotarlo. Si este mundo salvaje y primitivo no fuese domesticado, podría llegar a destruir a su “otro” más civilizado. Intelectuales feministas han encontrado en esta concepción la base de la identificación de la mujer con la naturaleza y la razón de su objetivización y “conquista” por parte del hombre (McClintock, 1995). Desde los Black Studies y la teoría postcolonial, se argumenta que al definir a la gente de color como menos humana y más cercana a la naturaleza que a la civilización, se les negó la posibilidad de definirse así mismos y se apoyaron las políticas de dominación que

caracterizaron la esclavitud, el colonialismo y el neocolonialismo (Hill Collins, 2000: 71):

As subjects, people have the right to define their own reality, establish their own identities, name their history [...] As objects, one's reality is defined by others, one's identity created by others, one's history named only in ways that define one's relationship to those who are subject. (Hooks, 1989: 42)

Hill Collins llega a la conclusión de que la intersección de opresiones tiene su origen en cuatro elementos: el pensamiento binario, la oposición diferencial, la objetivización y la jerarquía social. En consecuencia, el sistema de pensamiento dominante implica de forma innegociable relaciones de superioridad e inferioridad que establezcan jerarquías sustentadas por un sistema que promueve políticas raciales, sexuales, de clase y género (2000: 71). Como señala Toni Morrison en el *afterword* de *The Bluest Eye*, la mujer negra ocupa la parte inferior en todas las oposiciones binarias configuradas por el sistema (1970: 206). La supuesta naturaleza pasional y emocional de la mujer negra ha sido utilizada para justificar su explotación sexual. Al apartarla de la educación, se la relegaba al lado inferior en el binario hecho/opinión. Con la negación a aceptar su condición de ser humano pleno, debido a su encasillamiento como “el otro”, se demuestra el poder de este sistema de pensamiento y el papel predominante que juega en el funcionamiento de las opresiones. Sin embargo, además de la injusticia, este sistema también estimula la resistencia (2000: 72). La experiencia de la injusticia estructural llevó a la conciencia de grupo que causó la unión de las mujeres negras en torno a su repulsa, de esta manera, aparecieron los esfuerzos para definir y responder al pensamiento hegemónico mediante la creación de la nueva epistemología y la utilización de las formas artísticas para articular un diálogo emancipador.

#### **4.1.2.1 Los estereotipos: *Mammies*, *Matriarchs* y *Jezebels***

Dentro de las imágenes de control, las más exploradas en la literatura feminista están relacionadas con la conformación de los estereotipos. En los Estados Unidos de la era esclavista, la mujer blanca ideal debía reunir cuatro virtudes cardinales: piedad, pureza, sumisión y domesticidad. En el caso de la mujer negra, esto era diferente, ya que su condición como “otra” requería que su dominación fuese sustentada en otras categorías. Así es como nació el primer estereotipo basado en la oposición binaria entre virtud y maldad: la *mammy* (2000: 72).

La *mammy* ha sido reflejada en numerosas obras de feministas negras. En el caso de *The Bluest Eye*, el personaje más significativo es el de Pauline Breedlove, que se caracteriza por ser una sirvienta fiel y obediente, encargada de amar, criar y cuidar de la hija de los Fisher, una familia blanca de clase alta. De esta manera, se adecúa a la relación ideal que los afroamericanos deben establecer con el poder masculino y blanco, lo que le permite ser querida y que se le asigne cierta cuota de poder dentro del espacio doméstico:

Hearing, "We'll never let her go. We could never find anybody like Polly. She will not leave the kitchen until everything is in order. Really, she is the ideal servant". (Morrison, 1970: 126)

Esto implica que conoce su lugar en la base de la jerarquía social y, por tanto, ha aceptado su subordinación. Para conseguirlo, los empleadores utilizaban lo que Collins denomina «techniques of linguistic deference» (2000: 56), basadas en la objetualización y deshumanización de la empleada al referirse a ellas mediante seudónimos o referencias genéricas como *girl*. Morrison ilustra esta situación con maestría, ya que mientras el narrador se refiere al personaje como Pauline Breedlove, sus empleadores lo hacen como Polly, y su familia como Mrs. Breedlove: «Pecola, like Sammy and Cholly, always called her mother Mrs. Breedlove» (1970: 41). De esta manera, establece una relación de distancia afectiva y social con su hija, mientras que se convierte, a través de la determinación lingüística y la utilización de marcadores físicos como los uniformes domésticos, en una posesión más de los Fisher. Otro comportamiento relativo al control sobre sus empleadas era el de exigir información sobre sus vidas privadas para así tomar decisiones que condicionaran sus vidas en beneficio del empleador. En su primera experiencia laboral, Pauline trabajó como empleada doméstica para una ciudadana blanca de clase alta. En este segmento, Morrison retrata una situación recurrente en el siglo XX: las diferencias existentes entre las condiciones laborales entre hombres y mujeres afroamericanas. Rememorando su vida, Pauline relata que si bien los salarios de sus únicos dos trabajos siempre fueron muy bajos, gozaba de gran estabilidad laboral. Caso contrario es el de Cholly, su marido, que obtenía salarios más altos pero era despedido con celeridad de todos sus trabajos, la humillación causada por depender del trabajo de su esposa, lo llevaría a sentir que había fracasado al no poder encajar en el estereotipo del *breadwinner* y a caer en el alcoholismo. Esto llevaría a su empleadora a exigirle de forma inflexible que pusiese fin a su matrimonio para mantener el empleo,



declarando que lo hacía por su bien, a lo que Pauline se negó ya que «it didn't seem too bright for a black woman to leave a black man for a white woman» (1970: 118). Por tanto, basándose en su convencimiento de una superioridad moral y racional que le permitía tomar decisiones sobre la vida de Pauline, y en el miedo a que la condición de Cholly pudiera influir en su rendimiento laboral, la mujer blanca condenó a su empleada a la miseria y el hambre.

Según Hill Collins, este estereotipo tiene como objetivo, además de la sumisión de la mujer negra, influir en su comportamiento como madre (2000: 73). Al interiorizar su inferioridad y la necesidad de ser sumisa, para conseguir una situación económica aceptable y un trato privilegiado por parte de la clase dominante, Mrs. Breedlove se convierte en el conducto por el cual Pecola, su hija, es insertada en las estructuras de la narrativa blanca desde el nacimiento. Los efectos producidos por la devoción y la dedicación absoluta a la prosperidad de la familia blanca, tienen efectos colaterales que impactan de forma decisiva en su familia:

Pauline kept this order, this beauty, for herself, a private world, and never introduced it into her storefront, or to her children. Then she bent toward respectability, and in so doing taught them fear: fear of being clumsy, fear of being like their father, fear of not being loved by God, fear of madness like Cholly's mother's. Into her son she beat a loud desire to run away, and into her daughter she beat a fear of growing up, fear of other people, fear of life. (1970: 126)

La asunción de su inferioridad racial la llevó a idealizar las condiciones de un trabajo que no solo la mantienen atada a una precariedad laboral absoluta que apenas le permite sobrevivir, sino que no le permite aspirar a obtener una posición mejor en un futuro, ya que el objetivo de la estructura de dominación es precisamente ese, mantener a su sirviente y a su familia en el escalón social más bajo sin darles las herramientas, tanto intelectuales como económicas, que les permitirían mejorar en un futuro, esto se debe a que la posibilidad de ascenso daría como resultado una competición que significaría una amenaza para su posición privilegiada. La conciencia de la imposibilidad de conseguir para sí misma las condiciones materiales de las que es testigo cada día, la llevan a entender su experiencia vital mediante divisiones binarias: blanco/negro, superior/inferior, nosotros/ellos, etc. De esta manera, traza una división ficticia entre sus dos vidas, la que tiene lugar en el ámbito privado del hogar de sus amos y la del ámbito privado de su familia. Esto la lleva a ver a su familia como los “otros” y la parte indeseable de su existencia, la que no le corresponde, de la que no debería formar parte.

De esta manera, al mismo tiempo que disfruta de servir a la causa articulada por la dominación, abandona por completo el cuidado de su familia, dejando a Pecola indefensa ante un mundo en el que es el eslabón más débil: mujer, negra, de clase baja y niña. En su situación, Pecola solo tendría dos caminos, convertirse en otra *mammy* o, como expuso Morrison de forma contundente y conmovedora, romperse ante la incapacidad de encontrar su lugar en la narrativa y caer en la locura.

Ante la clara efectividad de estas estructuras de dominación, las intelectuales negras buscaron, a través de la revisión de su historia, referentes que les permitieran trazar caminos nuevos para así romper el círculo de sumisión instaurado por los estereotipos. Una vez más, encontraron la respuesta en la época esclavista. A diferencia de las feministas blancas, las negras no concebían el trabajo asalariado como una herramienta emancipadora, ya que el sistema las limitaba a trabajos mal pagados que perpetuaban su precariedad a cambio del abandono y la asimilación de su descendencia en el engranaje del poder. Por tanto, comenzaron a entender el trabajo no asalariado que desarrollaban en sus hogares como una forma de resistencia y empoderamiento en vez de como una forma de opresión y explotación por parte del hombre negro (2000: 46).

Esta conciencia de la necesidad de un nuevo papel de la mujer en la familia afroamericana para poner fin a la cadena de precariedad y estancamiento, dio como resultado la racialización de la explotación, convirtiéndolo en un tema central para las feministas negras del Civil Rights Movement. Siguiendo los patrones de resistencia, las mujeres afroamericanas radicalizaron sus posiciones y comenzaron a combatir su rol como trabajadoras precarias, demandando mejores condiciones y abandonando las casas de sus empleadores para invertir su esfuerzo en la crianza de sus hijos y el cuidado de sus familias. Este proceso daría lugar a lo que se conoce como familias matriarcales, aquellas en las que la mujer tiene un gran poder, valor e importancia (2000: 75).

La respuesta del patriarcado blanco no se hizo esperar, y en plena ebullición de los movimientos de las minorías, el gobierno estadounidense publicó el infame *The Negro Family: The Case for National Action* (1965). En el mismo, se exponía que la razón de la pobreza de la comunidad afroamericana se debía explícitamente a un factor: el gran porcentaje de familias negras a cargo de madres solteras. De esta manera, las estructuras de poder crearon un nuevo estereotipo de control capaz de complementar a la *mammy*:

la *matriarch*. Mientras que la primera representa a la madre negra buena, es decir, a la sumisa, fiel y servil que dedica todos sus esfuerzos a cultivar la prosperidad de la familia blanca normativa, la segunda representa a la madre negra mala, aquella que al no cumplir con los deberes asignados a la categoría mujer, es la responsable del fracaso de su comunidad (2000: 75).

Este estereotipo aparece representado en *The Color Purple* de Alice Walker, en la figura de Sofia Butler, una mujer segura e independiente, de fuertes ideales y convicciones morales. Una auténtica feminista negra que se convertiría en la esposa de Harpo, el hijastro de Celie, la protagonista de la novela. En su primera aparición, Sofia se presenta con un avanzado embarazo en la casa de Mr.\_\_\_\_<sup>2</sup>, marido de Celie, el cabeza de familia y símbolo de masculinidad, el patriarca:

Mr. \_\_\_\_ say, no need to think I'm gon let my boy marry you just cause you in the family way.  
Sofia face git more ruddy. The skin move back on her forehead. Her ears raise.  
But she laugh.[...] She say, What I need to marry Harpo for? He still living here with you. What food and clothes he git, you buy.  
He say, Your daddy done throwed you out. Ready to live in the street I guess.  
She say, Naw. I ain't living in the street. [...] She stand up, big, strong, healthy girl, and she say, well, nice visiting. I'm going home.  
Harpo get up to come too. She say, Naw, Harpo, you stay here. When you free, me and the baby be waiting. (1982: 27)

Este diálogo ilustra perfectamente la forma en que Sofia rechaza las convenciones sociales que se presuponen propias de una familia normativa e invierte los roles asignados a hombres y mujeres. En primer lugar, no se somete al duro juicio con el que Mr.\_\_\_\_, desde su supuesta posición de poder, pretende marcar territorio y someter el destino de la joven a su voluntad. Por el contrario, se enfrenta a él de igual a igual, a pesar de encontrarse en la situación de un embarazo fuera de la institución matrimonial, hecho que suponía tanto una deshonra para su familia como un desafío que las mujeres solteras se suponían incapaces de enfrentar. En segundo lugar, rechaza la posibilidad de unirse en matrimonio, argumentando que esto se debe a la situación de precariedad y dependencia de un hombre, Harpo. Al rechazar la presencia de su pareja hasta que este consiga empoderarse, lo obliga a apartarse del ambiente patriarcal que no le ha dado las herramientas para establecerse de forma autónoma. Así, reafirma su independencia de

---

<sup>2</sup> Walker no introduce nombre propio alguno ya que Mr.\_\_\_\_ pretende representar a cualquier hombre negro que reúna sus características, ideología y comportamientos.

las estructuras de opresión patriarcales y se convierte en la matriarca de una futura familia cuyo funcionamiento depende directamente de la inversión de los roles de género.

Desde la perspectiva del grupo dominante, toda mujer negra que se negara a encajar en la categoría normativa positiva de mujer, era estigmatizada como una *failed mammy*. Su rebeldía, independencia y fortaleza, le suponían la asignación de atributos masculinos negativos como la agresividad y la anulación de su feminidad. Los intentos del sistema de reprimir y castigar a las matriarcas fueron constantes a partir del Civil Rights Movement. En su papel de activista, Alice Walker conoció casos de primera mano como el de Dessie Woods, una mujer encarcelada por defenderse de un violador blanco (Walker, 1988: 83). Estas experiencias la ayudaron a construir el personaje de Sofia a modo de denuncia:

Sofia in jail, I say.  
In jail? She look like I say Sofia on the moon.  
What she in jail for? she ast.  
Sassing the mayor's wife, I say.  
She eye Sofia wristwatch. She say to Sofia, all your children so clean, she say, would you like to work for me, be my maid?  
Sofia say, Hell no.  
She say, What you say?  
Sofia say, Hell no.  
Mayor look at Sofia, push his wife out the way. Stick out his chest. Girl, what you say to Miss Millie?  
Sofia say, I say, Hell no.  
He slap her.  
I stop telling it right there. (1982: 53)

Este fragmento ilustra de manera efectiva la forma en que el sistema reaccionaba ante la disidencia feminista negra. Dos miembros del grupo dominante, el alcalde y su esposa, cumplen con las normas de los roles de género establecidos por la división binaria promovida por la narrativa maestra: hombre/mujer. Dentro de la escala de jerarquías, la esposa del alcalde, mujer blanca de clase alta, ocupa el segundo lugar, y en su condición de superioridad racial (blanca/negra) y de clase (alta/baja), intenta objetualizar y situar a la “otra” en el tercer lugar de la escala que desde su perspectiva le correspondería, el del estereotipo de *mammy*. Al rechazar su oferta rompiendo las normas, Sofia pasa a convertirse en el opuesto negativo, la matriarca. Dentro del sistema de dominación, toda actitud y actividad subversiva debe ser reprimida, por tanto, aparece en escena quien

ocupa el primer lugar de la jerarquía, el hombre, agrediendo físicamente a Sofia. Pero la respuesta de la matriarca no fue la esperada y, en lugar de someterse, contraatacó imponiéndose de forma violenta a los dos escalones superiores de la jerarquía, subvirtiendo el orden y demostrando que es posible combatir al poder. Es en ese momento cuando actúan las herramientas configuradas para restablecer el orden y sofocar los focos de resistencia: las instituciones gubernamentales. A pesar de que sus acciones fueron en defensa propia, su condición de mujer negra de clase baja la sitúa en un nivel de inferioridad en cuanto a credibilidad y derechos, por lo que acaba condenada a doce años de cárcel. Su negativa a encajar en el lado positivo de la división binaria *mammy/matriarch*, la convirtió en un elemento a eliminar dentro de la narrativa maestra blanca, dando como resultado su aislamiento del sistema.

Pero el rechazo de estas conductas no se limitó al grupo dominante, ya que la fuerte unión de los afroamericanos en la lucha social había demostrado que el enfrentamiento directo de los binarios blanco/negro no había sido suficiente para acabar con la disidencia. En consecuencia, los informes gubernamentales fomentaron la división entre hombres y mujeres negras, al afirmar que la configuración familiar matriarcal tenía efectos negativos para los hombres afroamericanos. Así, la ausencia de un patriarcado negro se utilizó para explicar la dificultad de los hombres para encontrar trabajo o mantenerlo, mientras que la capacidad de sus compañeras para conseguirlo se entendió como una prueba de que el modelo familiar alternativo provocaba la pérdida de su masculinidad y los convertía en hombres fallidos. En consecuencia, los afroamericanos empezaron a encontrar más atractivas a las mujeres sumisas (2000: 77-78).

Los efectos de la interiorización de la narrativa patriarcal blanca en los hombres negros y su consecuente lucha para acabar con las matriarcas, fue ilustrada por Walker en el diálogo entre Mr. \_\_\_\_ y Harpo:

He say, I tell her one thing, she do another. Never do what I say. Always backtalk.  
I tell her she can't be all the time going to visit her sister. Us married now, I tell her. Your place is here with the children.  
She say, I'll take the children with me. I say, Your place is with me. She say, You want to come?  
You ever hit her? Mr. \_\_\_\_ ast.  
Harpo look down at his hands. Naw suh, he say low, embarrass.  
Well how you spect to make her mind? Wives is like children. You have to let 'em know who got the upper hand. Nothing can do that better than a good sound beating.  
(1982: 29)

Harpo creció en un hogar donde los binarios hombre/mujer y padre/hijo funcionaron de forma inmutable, esto lo llevó a interiorizar los roles de género asignados por el sistema patriarcal y a asumir él mismo una actitud servil y sumisa que le impedía oponerse a su padre. La asunción de su inferioridad, lo llevó a concebir las relaciones entre su padre y sus esposas como un camino susceptible de llevarlo al primer nivel de la jerarquía familiar. Este modelo de familia choca de lleno con el matriarcal de Sofia que no le permite asumir el rol de patriarca que se siente obligado a obtener, como resultado de su condicionamiento social previo. En consecuencia, su incapacidad de someter a su voluntad a la joven lo sumerge en profundas frustraciones. Al acudir a su padre, este le sugiere el mismo método utilizado por las estructuras blancas, la violencia física, sin embargo, los resultados no fueron los esperados:

Next time us see Harpo his face a mess of bruises. His lip cut. One of his eyes shut like a fist. He walk stiff and say his teef ache. I say, What happen to you, Harpo?  
He say, Oh, me and that mule. She fractious, you know. She went crazy in the field the other day. By time I got her to head for home I was all banged up. Then when I got home, I walked smack dab into the crib door. Hit my eye and scratch my chin. (1982: 29)

Una vez más, la matriarca fue víctima de un fallido intento de represión por parte del sistema. Pero a diferencia del caso del alcalde y su esposa, Harpo no contó con el apoyo de las instituciones para someter y castigar la subversión, al pertenecer al elemento inferior del binario blanco/negro. De esta manera, Walker ilustra de forma brillante el gran error de los hombres negros al asumir la necesidad del patriarcado blanco, ya que ellos también son el “otro” para las estructuras de poder y, en consecuencia, seguir sus preceptos y admitir sus categorías solo sirve para perpetuar el sistema racista del que ellos mismos son víctimas.

Pero los efectos de estos informes antimatriarcales no se limitaron al ámbito masculino. Muchas mujeres, a causa de la interiorización de la narrativa o del miedo a las represalias que su desafío implicaba, se mostraron incapaces de luchar por su empoderamiento y los utilizaron para justificar su pasividad. Este es el caso de Celie, la protagonista de la novela:

I like Sofia, but she don't act like me at all. If she talking when Harpo and Mr. \_\_\_\_\_ come in the room, she keep right on. If they ast her where something at, she say she don't know. Keep talking.

I think bout this when Harpo ast me what he ought to do to her to make her mind. [...] I think bouthow every time I jump when Mr. \_\_\_\_\_ call me, she look surprise. And like she pity me.  
Beat her. I say. (1982: 29)

Al verse incapaz de reproducir las conductas de Sofia, Celie siente una gran frustración que es resultado de los sentimientos contradictorios que experimenta. Por un lado, admira la valentía de Sofia al enfrentarse a los intentos de sometimiento llevados a cabo por Harpo y su padre. Pero por el otro, la conciencia de que es incapaz de reproducir estas conductas emancipadoras convierten su admiración en rabia y envidia. De esta manera, su conciencia de pertenecer a las partes que según la narrativa maestra son las inferiores en los binarios valiente/cobarde y libre/esclavo, la lleva asumir y fomentar la violencia patriarcal. Ante la imposibilidad de alcanzar el estatus del miembro contingente, coopera en su proceso de represión y readaptación.

Otra imagen fundamental es la encargada de controlar la sexualidad de las mujeres negras, nos referimos al estereotipo de *jezebel*, también *whore* o *hoochie*, que pretende construir el modelo de afroamericana cuya vida sexual presenta desviaciones conductuales con respecto a las establecidas como aceptables por la narrativa patriarcal blanca. Este estereotipo tiene su origen, como no, en la era esclavista. Su objetivo fue el de caracterizar a las mujeres negras como agresoras sexuales y poseedoras de un apetito sexual sobrenatural, para dar una justificación racional a los constantes abusos y violaciones que sufrían en las plantaciones por parte de los hombres blancos (2000: 81). La teoría feminista negra argumenta que la narrativa constituye la sexualidad normativa sobre la base de la heterosexualidad, que a su vez se basa en la oposición binaria entre sexualidad masculina y sexualidad femenina. De esta manera, los roles de género giran alrededor de lo que se percibe como expresiones sexuales apropiadas: los hombres deben ser activos, mientras que las mujeres deben ser pasivas. Con la creación de estereotipos, la sexualidad se *racializa*, ya que la atribución de características diferenciales negativas a los comportamientos de la comunidad afroamericana, convierten a sus miembros en agentes sexualmente desviados y, por tanto, se fomenta su rechazo, aislamiento y discriminación (2000: 83).

En *The Bluest Eye*, Morrison nos presenta a tres prostitutas que suponen uno de los pocos vínculos de Pecola con el amor maternal. Se trata de China, Poland y The Maginot Line, tres mujeres que han decidido alejarse de las convenciones sociales al no

casarse, no trabajar al servicio de la familia blanca, no tener hijos, someter a los hombres y escoger el disfrute de su sexualidad como única vía para ganarse la vida. De esta manera, representan una desviación múltiple de la normalidad conductual, que las lleva a ser rechazadas por el resto de la comunidad negra:

These women hated men, all men, without shame, apology, or discrimination. They abused their visitors with scorn grown mechanical from use. Black men, white men, Puerto Ricans, Mexicans, Jews, Poles, whatever –all were inadequate and weak, all came under their jaundiced eyes and were the recipients of their disinterested wrath. (1970: 54)

En sus encuentros con Pecola, asumen el rol de la matriarca que Mrs. Breedlove, al entregarse al servicio del grupo dominante, no es capaz de desarrollar. Por medio del relato oral de su experiencia vital, elemento clave que las teóricas del feminismo negro presentan como herramienta emancipadora, introducen a Pecola en una realidad nueva que, por tan divergente a aquella para la que es condicionada en las instituciones educativas y en su propia familia, no es capaz de entender y asimilar, demostrando la capacidad que la narrativa maestra tiene de interiorizarse en la comunidad afroamericana, incluso en los miembros más jóvenes. Pecola representa un caso aislado en el que estos agentes subversivos, a pesar de su fracaso, son capaces de llegar con su discurso contrahegemónico a las futuras generaciones. Esta posibilidad de escape y fractura de las paredes de la narrativa, fue propiciada debido al total abandono de Pecola por parte de su familia.

A pesar de ser víctimas del rechazo de parte de su comunidad, las matriarcas no son inmunes a la narrativa y someten a las *jezebels* al suponer una desviación mayor que la suya, a los mismos procesos de aislamiento de los que ellas mismas eran víctimas por parte de las *mammies*. Este fue el caso de Mrs. McTeers, la madre de Claudia y Frieda, las amigas de Pecola:

Mama should take me to the doctor, because I might be *ruined* [...]  
But why are you crying?  
I don't want to be *ruined*!  
What's *ruined*?  
You know. Like the Maginot Line. She's ruined. Mama said so.  
[...] What about China and Poland? They are *ruined* too, aren't they? (1970: 99)

En el ámbito de una familia estructurada, Mrs. McTeers condicionó a sus hijas a temer a las tres prostitutas ya que su contacto y la imitación de sus conductas podría arruinarlas, es decir, hacerlas fracasar como mujeres al no desarrollar comportamientos sexuales



aceptables o no conseguir un esposo que, como en su caso, proveyera a su familia del dinero necesario para salir adelante mientras ella se ocupa de cuidar y formar a sus hijas, evitando que se conviertan en futuras *mammies* o *jezebels*. La reproducción de estos patrones en gran parte de la comunidad afroamericana de la que formaban parte, llevó a las tres mujeres a un aislamiento social que solo se rompe con la aparición de otros agentes marginales como Pecola o sus clientes. De esta manera, aprendieron a convivir con el rechazo al comprender que los caminos transitados por el resto de la comunidad no evitan la precariedad de la que son víctimas, y que el suyo les proporciona libertades a las que el resto de mujeres no tienen acceso.

En *The Color Purple*, Alice Walker caracteriza con los atributos de la *jezebel* a Shug Avery, antigua amante de Mr.\_\_\_\_, el esposo de Celie. Ambas mujeres articulan modelos distintos, ya que mientras Celie encaja en el estereotipo de mujer sumisa, obediente y sexualmente pasiva, Shug Avery es una mujer independiente y fuerte que logra imponerse y controlar a todos los hombres que la rodean. Su apetito sexual y necesidad de experiencias nuevas la llevan a cambiar de parejas sexuales y lugar de residencia constantemente. Desde la perspectiva del grupo dominante, estos atributos fueron tradicionalmente relacionados con el hombre negro y una hipersexualización construida para estigmatizar cualquier relación que pudiesen entablar con mujeres blancas al categorizarlas, consentidas o no, como violaciones (2000: 83). De esta manera, toda mujer negra que presentara una sexualidad activa, como es el caso de Shug Avery, era estigmatizada mediante su masculinización y el consecuente rechazo de potenciales parejas masculinas al considerar que estos modelos de relación significaban su feminización. Finalmente, es necesario hacer referencia a otro elemento de la oposición binaria normal/anormal, es el caso de la heterosexualidad, que encuentra en la homosexualidad su opuesto inferior (2000: 83). Entre las numerosas relaciones de Shug Avery, tanto sentimentales como sexuales, destaca la que mantiene con Celie. Mediante los encuentros furtivos que ambas mantienen durante las ausencias de Mr.\_\_\_\_, Walker ilustra la forma en que las relaciones homosexuales eran consideradas como conductas no aceptadas que debían ser ocultadas para no ser reprimidas por el patriarcado. Por las noches, era Shug y no Celie quien mantenía relaciones sexuales con su marido, de esta manera, Walker inserta en la historia otras conductas no normativas, la bisexualidad y la poligamia. Por tanto, Walker utiliza el personaje de Shug Avery para conglomerar todas

las conductas sexuales atribuidas al estereotipo de *jezebel* que, en conjunción con características celebradas desde el feminismo negro y la imposibilidad del sistema de reprimir los comportamientos de Shug, dotan estas conductas subversivas de connotaciones positivas.

#### **4.1.2.2 Instituciones externas e internas al servicio de la narrativa**

Ya hemos mencionado la concepción foucaultiana adoptada por la teoría feminista negra con respecto al papel desempeñado por el poder judicial y la institución carcelaria, como herramientas últimas del grupo dominante en su empeño por reprimir conductas capaces de subvertir el orden establecido. Pero el accionar<sup>3</sup> de estas instituciones externas representa solo el último paso del proceso represivo. En caso de pertenecer a una familia matriarcal y no ser instruidos desde el nacimiento en la sumisión a la narrativa promovida por las *mammies*, el grupo dominante cuenta con una herramienta para revertir esta situación diseminando los estereotipos deseados: las escuelas públicas (2000: 85). Esta situación fue reflejada por Toni Morrison mediante la tortuosa experiencia de Pecola en la escuela:

She was the only member of her class who sat alone at a double desk. [...] Her teachers had always treated her this way. They tried never to glance at her, and called on her only when everyone was required to respond. She also knew that when one of the girls at school wanted to be particularly insulting to a boy [...] she could say. "Bobby loves Pecola Breedlove! [...]" and never fail to get peals of laughter from those in earshot, and mock of anger from the accused. (1970: 43-44)

De esta manera, podemos observar la forma en que los encargados de la educación de los niños afroamericanos actuaban, al igual que las cárceles, como agentes capaces de aislar la otredad representada en Pecola. Al ser colocada en un sector físico separado al de sus compañeros, ignorada por sus profesores y no ser partícipe de las actividades de clase, Pecola es capaz de identificarse como la otra, el elemento disruptivo que debido al pensamiento binario establecido, encarna la anormalidad frente a la normalidad del resto de sus compañeros. La conciencia de su incapacidad material para asimilarse al medio normativo, la llevará a odiar tanto su identidad de afroamericana como su composición física. En consecuencia, su negritud es identificada, gracias al aislamiento del que es víctima en esta institución pública, como la culpable principal de su

---

<sup>3 3</sup> Término utilizado por las intelectuales feministas para referirse al conjunto de acciones desarrolladas por un individuo o colectivo.

incapacidad de ser aceptada, amada, comprendida y admirada. Esto se debe a que la expansión de las imágenes de control es fomentada por las figuras de autoridad que representan sus profesores. Pero la discriminación y el rechazo de los que Pecola es víctima, no se limita a los docentes, sino que se expande a la colectividad de la clase. La interiorización de estas conductas por parte del alumnado se ilustra en la segunda parte del fragmento. Como podemos observar, la identificación de Pecola con el otro, a lo que no pertenece, lo anormal, la convierten en un símbolo negativo de lo indeseable, lo que no se debe ser, lo marginal. En consecuencia, además de dar corporeidad al “otro”, Pecola se convierte en una advertencia de lo que no se debe llegar a ser ya que su cercanía, tanto física como conductual, resulta en el rechazo y el aislamiento del sistema.

En respuesta a las instituciones externas, la comunidad afroamericana articuló un conjunto de ejes centrales para la resistencia: las instituciones internas. Se trata de estructuras sociales independientes del control del estado blanco, que permitían la formación y unión de la comunidad en torno a una cultura e intereses propios: la iglesia, la familia y las asociaciones civiles. Estos entes fueron elementos clave en la configuración del Civil Rights Movement, sin embargo, a partir de 1970, las feministas negras fueron conscientes de las severas contradicciones contenidas en su accionar. Por una parte, eran efectivas en la lucha contra la discriminación racial, al brindar a las mujeres negras las herramientas para ser capaces de oponerse a la narrativa racista y sacar adelante sus hogares. Pero por otra parte, colaboraban con la consolidación de la opresión patriarcal. Esto se debe a la construcción de un relato basado en el papel único de la mujer negra como elemento de sustento y nexo de unión de la familia, lo que resulta incompatible con su proceso de liberación individual (Hill Collins, 2000: 86).

El rol de la iglesia como institución al servicio de la opresión patriarcal ha sido objeto de numerosos análisis por parte de las novelistas negras. En *The Color Purple*, el rol de la religión es absolutamente fundamental en la interconexión de opresiones sufridas por Celie, la narradora de esta novela epistolar. Cada acción es desarrollada a partir de una carta dirigida a su «dear God», que se presenta en forma literal como el único receptor de sus pensamientos, sentimientos, dudas, presentimientos, deseos y certezas. Esta incapacidad comunicativa se debe primordialmente a la asimilación de su papel dentro de la narrativa maestra construida a través de la imposición violenta de los preceptos del

patriarcado. Desde niña, Celie fue condicionada para encajar en el rol asignado a la mujer afroamericana descrito por Zora Neal Hurston en su célebre «the nigger woman is the mule of the world». Al igual que las mulas, las mujeres negras trabajan, sufren y no hablan, y en el caso de rebelarse, son castigadas. La violencia física y los abusos sexuales sufridos a manos de su padrastro, unidos al condicionamiento de la religión blanca impuesta a los afroamericanos desde la era esclavista, llevó a Celie a encerrarse en sí misma y a atreverse a comunicarse de forma fluida con el único elemento de amor y esperanza que le quedaba tras la muerte de su madre y el escape de su hermana Nettie: Dios. Por tanto, la religión se convierte en el texto de Walker en un componente contradictorio y ambivalente que le permite denunciar de forma brillante la manera en que su asimilación, siguiendo la teoría de Audre Lorde, al ser una herramienta del amo, no solo no sirve para dismantelar su casa, sino que también sirve para construir la celda del esclavo o, al menos, reforzarla.

La racialización de la iglesia, la religión y Dios, es absoluta a la vez que determinante para la opresión de la protagonista, ya que además de colaborar en la imposibilidad de su expresión personal, construye una perspectiva de la espiritualidad y la experiencia vital que está ligada de forma inseparable de los componente raciales:

I think bout angels, God coming down by chariot, swinging down real low and carrying old Sofia home. I see 'em all as clear as day. Angels all in white, white hair and white eyes, look like albinos. God all white too, looking like some stout white man work at the bank. (1982: 56)

Este fragmento ilustra de forma efectiva la interrelación de tres opresiones: racial, patriarcal y de clase. En su imaginario, Celie construye como única posibilidad de liberar a Sofia de su injusta condena el auxilio de la divinidad. La corporeidad de estos ángeles está constituida con los rasgos de los seres humanos más blancos, los albinos. Este constructo es utilizado de forma consciente para destacar la manera en que la interiorización del color blanco como elemento superior en relación con su opuesto negro no se limita a la experiencia terrenal, sino que se expande a la vida espiritual de los afroamericanos afectados por la narrativa maestra. De esta manera, el exponente humano máximo de la blancura se transmuta en un ser divino. A más blancura, más bondad, pureza y poder. En la última línea, se suman las diferenciaciones de género y clase. Además de blanco, Dios es hombre y de clase alta. Si Dios es hombre, blanco y de clase alta, y la religión asimilada exige “amar a Dios sobre todas las cosas”, la acción

de estos tres elementos sobre la mujer afroamericana en general y Celie en particular, lleva a anular cualquier posibilidad de emancipación y de comportamiento diferencial. Incluso al superar el elemento racial como fue el caso de las iglesias exclusivamente afroamericanas, hay un elemento de género que continua impidiendo la liberación individual.

Otro caso significativo es del Mrs. Breedlove en *The Bluest Eye*. Su incorporación ficticia al primer lugar del binario blanco/negro, convirtió su vida en la búsqueda constante de la reafirmación de su pertenencia a una estructura diferencial superior a la del resto de su familia. Esto no se limitó a la esfera privada del hogar de sus empleadores blancos, sino que se expandió, entre otros ámbitos, a la religión:

Mrs. Breedlove considered herself an upright and Christian woman, burdened with a no-countman, whom God wanted her to punish. (Cholly was beyond redemption, of course, and redemption was hardly the point – Mrs. Breedlove was not interested in Christ the Redeemer, but rather Christ the Judge. (1970: 40)

En su condición de superioridad moral y espiritual, Pauline asumió la precariedad de su vida familiar como un desafío que el Dios blanco puso en su camino para poder así ganarse el cielo. Este martirio celestial tomaba forma en sus continuos y violentos combates contra los problemas de alcoholismo de su marido. Cada golpe, tanto dado como recibido, suponía un paso más hacia su redención, a la vez que marcaba diferencias con el mundo pecaminoso y condenado de su comunidad. Al asumir la pertenencia a una realidad diferente a la de su familia, Pauline no buscaba el bien de los suyos sino su castigo. Al dar el caso de los suyos por perdido, centró sus esfuerzos en su propia salvación, que era posible debido a su cercanía al mundo blanco, este egoísmo extremo entra en conflicto con los valores de la cristiandad, denotando tanto la evidente hipocresía como la enorme contradicción que impregna cada uno de los actos de Pauline.

Este desinterés y falta de empatía facilitó la interiorización de la narrativa blanca por parte de sus hijos y la potenciación de sus efectos. Al presenciar cada escena de violencia doméstica, los niños veían resquebrajado su único escudo y fuente de contención: la unión de la comunidad afroamericana. Por una parte, esta desestructuración familiar daría como resultado el escape de Sammy, que presumiblemente repetiría los pasos de su padre convirtiéndose en un hombre agresivo

y alcohólico, repitiendo el círculo iniciado por Cholly al ser abandonado por su padres y ser víctima de la impotencia causada por la humillación y el abuso sexual sufrido en su niñez. Por otra parte, tendría como resultado la destrucción de Pecola, debido a la violación de su propio padre y la inferioridad asumida debido al constante ataque de las instituciones del Estado. La efectividad de estos ataques fue posible debido a su condicionamiento en el rol de *mammy* y a la educación religiosa heredada de su madre, basada en los preceptos patriarcales blancos que la llevaron a asumir su inferioridad y una actitud pasiva y sumisa ante las injusticias a las que se enfrentaba cada día.

#### **4.1.2.3 Los cánones de belleza**

Si bien tanto los estereotipos como las instituciones que los promueven cambian con el paso del tiempo, los efectos de su expansión masiva no pueden ser mitigados en su totalidad debido a la influencia de la televisión, las radios, el cine, la música o Internet. Estos medios son los conductos por los cuales el conglomerado de ideologías represoras se mantiene vigente al enmascarse a través de las experiencias cotidianas que sitúan a las mujeres negras en la otredad. De esta manera, son capaces de asignarles características negativas, inferiores y opuestas, en comparación con las del colectivo blanco, a pesar de su larga lucha en contra de esta objetivización (2000: 88-89).

Los estándares de belleza son un ejemplo de las herramientas de control que continúan vigentes independientemente de la anulación de los estereotipos. Este mecanismo se basa primordialmente en tres elementos diferenciadores: el color de la piel, los rasgos faciales y la textura del pelo. Aplicando el pensamiento binario, la piel oscura, la nariz ancha, los labios carnosos, y el pelo oscuro y rizado característico de las mujeres negras, son interiorizados como el opuesto inferior de los rasgos más finos, el pelo rubio y liso, y la tez clara de las mujeres blancas. Al ser juzgadas por su aspecto físico, las angloamericanas son objetualizadas por los hombres, pero al mismo tiempo, sus rasgos las colocan en una situación de privilegio en un sistema que superpone la blancura a la negritud (2000: 89).

Los efectos devastadores de estos cánones de belleza fueron un tema central para las escritoras de los 70. La asunción de la fealdad como una característica inherente a la mujer negra fue ilustrada mediante las protagonistas de ambas novelas. Mientras que Morrison se centraba en la situación de una niña de once años, Walker construía la

historia de Celie desde la juventud hasta la madurez, trazando un camino que le permitiría exponer los diferentes grados de influencia de la narrativa así como las respuestas variadas de la víctima en cada situación particular.

En la entrevista con Bill Moyers, Morrison explicaba las razones que llevaron a Pecola a ser la víctima perfecta de la narrativa maestra. Su irreversible captura y el violento aislamiento de la sociedad dieron como resultado el rechazo de la pequeña a todos los rasgos que componían su identidad, y el consecuente deseo de convertirse en su opuesto absoluto. En su infinita inocencia, imaginación y esperanza de aceptación, Pecola trazaría a lo largo de toda la novela diferentes estrategias para intentar acercarse y parecerse físicamente a los individuos que componen el grupo dominante:

Three quarts of milk. That's what was *in* the icebox yesterday. Now they ain't none. Not a drop. [...] What the devil does *anybody* need with three quarts of milk? [...] The amount of milk Pecola had drunk. We knew she was fond of the Shirley Temple cup and took every opportunity to drink milk out of I just to handle and see sweet Shirley's face. (1970:21)

Shirley Temple fue una niña blanca, rubia y de ojos azules que se hizo muy famosa en los Estados Unidos debido a los comerciales televisivos que protagonizaba; su éxito fue tal, que se convirtió en el máximo modelo de belleza infantil de la época. En uno de sus anuncios más recordados, Shirley aparece cantando con un séquito de bailarines negros con los que se muestra muy amigable. De esta manera, Shirley se convierte en el opuesto binario de Pecola y, en consecuencia, en todo lo que la niña quiere llegar a ser. Para conseguirlo, Pecola comienza a beber grandes cantidades de leche en una taza decorada con la cara de Shirley. En este ritual, la taza se convierte en el cáliz mágico cuyo contacto transforma el líquido en el elixir sagrado de la blancura. La incapacidad de la niña de conseguir ser aceptada tal y como es la lleva a concentrar sus esperanzas de integración en la búsqueda de soluciones fantásticas. Es su sueño de convertirse en Shirley Temple lo que le da fuerzas para seguir adelante.

El fracaso de su empresa no la devolvería a la realidad. En su extremo desamparo, Pecola intentaría conseguir otro rasgo característico de la belleza normativa, solicitando para ello la ayuda de un farsante que se ganaba la vida estafando gente desesperada gracias a unos supuestos poderes sobrenaturales:

"I can't go to school no more. And I thought maybe you could help me."  
"Help you how? Tell me. Don't be frightened."

“My eyes.”

“What about your eyes?”

“I want them blue.”

[...] He thought it was at once the most fantastic and the most logical petition he had ever received. Here was an ugly little girl asking for beauty. (1970: 172)

La desesperación causada por la falta de amor de una familia desestructurada, sumada al aislamiento y el desprecio del resto de la sociedad, la llevó a buscar el vehículo que, como mujer, le permitiría abandonar el escalafón más bajo de la jerarquía y acceder a un lugar de aceptación y privilegio: la belleza. Pero debido a su condición de mujer negra, sus rasgos físicos representaban el opuesto inferior: la fealdad. Al fracasar en su intento de transformarse en una niña blanca, Pecola centra todos sus esfuerzos en su última esperanza, obtener el rasgo que ocupa el primer puesto en la jerarquía normativa de belleza: los ojos azules. Si bien el mago no era otra cosa que un farsante, su situación de fragilidad mental, unida a su infinita imaginación y al deseo de encajar en el medio, llevan a Pecola a caer en la locura de creer que efectivamente los consiguió. La necesidad vital de sentirse bella no podía sustentarse en medio de la crueldad del mundo real, por lo que su mente construyó una realidad ficticia articulada a través del apoyo de un amigo imaginario que le permitió sostener la mentira.

En el caso de la protagonista de *The Color Purple*, su condición de adulta adhiere elementos que presentan relación directa con la interacción entre los afroamericanos de distinto sexo. Es indudable que la oposición binaria entre blanco y negro como bello y feo también afecta a los hombres afroamericanos, sin embargo, su valoración global como individuos no depende de su aspecto físico en el mismo grado que en el caso de las mujeres (2000: 89). De esta manera, los estándares de belleza que colocan los rasgos de la negritud en el binario inferior son utilizados como arma opresora por los mismos hombres negros. Este es el caso de Mr. \_\_\_\_, que ante el anuncio de abandono por parte de Celie, reaccionaba de la siguiente manera en uno de los grandes diálogos de la literatura feminista afroamericana:

You'll be back, he say [...] What you got? You ugly. You skinny. You shape funny [...] He laugh. Who you think you is? he say. You can't curse nobody. Look at you. You black, you pore, you ugly, you a woman. Goddam, he say, you nothing at all. (1982: 102)

Este fragmento ilustra de forma magistral la forma en que opera lo que la teoría feminista negra denomina como «interconexión de opresiones». Mr. \_\_\_\_ niega



cualquier posibilidad de la protagonista de salir adelante por su cuenta, de poder emanciparse, de ser libre. Para justificarlo, hace referencia a diferentes características físicas que atribuye a Celie y no forman parte del canon de belleza. La interiorización de este constructo mantuvo a la joven encerrada en la resignación de ser una esclava sometida a la voluntad y maltrato de un esposo machista y violento, es decir, la convirtió en otra víctima del dogma patriarcal. Debido al evidente fracaso de su exposición, el emisor necesita fortalecer su mensaje acudiendo para ello a la asistencia de elementos de control que van más allá de los estándares de belleza: la raza, la clase social y el género. De esta manera, se sitúa en los binarios superiores de clase (rico/pobre) y de género (hombre/mujer). Por tanto, conjuga en su discurso estos elementos jerarquizantes con el común de raza, utilizado por los hombres del Civil Rights Movement para imponer los intereses supuestamente comunitarios por encima de los particulares del colectivo femenino. En consecuencia, Mr. \_\_\_\_ plantea una división binaria lógica (Mr.\_\_\_\_/ Celie) que sumada a su condición racional como hombre, pretende someter el impulso natural y caótico asignado a la mujer, impidiendo así la liberación de su esposa.

La oposición binaria blanco/negro no solo influyó en las relaciones de las afroamericanas con sus pares masculinos y las mujeres blancas. Al colocar cada polo en un extremo opuesto, la narrativa construía jerarquías de color que condicionaban las relaciones de cada uno con el resto de agentes que no participaban de ninguna de las categorías, es decir, el pensamiento binario influía en las relaciones que las mujeres, tanto blancas como negras, desarrollaban con las latinas, asiáticas o nativas. Cuanto más claro es el color de la piel, más posibilidad de aceptación e integración, así como oportunidades de ser caracterizadas con rasgos positivos. Pero como es evidente, estas jerarquías de color también existían dentro de los colectivos femeninos afroamericanos, por lo que la narrativa marcaba diferencias problemáticas para la articulación de una identidad unificada. Estas situaciones cotidianas fueron ilustradas por Morrison mediante el personaje de Maureen Peal:

The disrupter of seasons was a new girl [...] long brown hair [...] rich [...] sloe green eyes [...] She enchanted the entire school. When teachers called on her, they smiled encouragingly. Black boys didn't trip her in the halls; white boys didn't stone her, white girls didn't suck their teeth when she was assigned to be their work partners; black girls stepped aside when she wanted to use the sink in the girls' toilet. (1970: 60)

Mediante el retrato de la situación de esta niña mestiza, la autora expone las diferencias existentes entre el trato que recibe Pecola como opuesto inferior en comparación con un miembro intermedio de la jerarquía de color. Aunque Maureen es afroamericana, su color de piel claro, el pelo castaño y los ojos verdes, la acercan de manera considerable a los rasgos físicos del grupo dominante y, en consecuencia, se le asigna un trato y unas características acordes a su posición. A esto hay que añadir que en el binario rico/pobre, Maureen pertenece al opuesto superior, lo que la sitúa en un puesto de privilegio en términos de clase, incluso por encima de la clase media blanca. La suma de sus componentes físicos y de clase dan como resultado la aceptación y admiración de los miembros de ambos polos.

Esta diferenciación jerárquica tiene efectos diversos en las relaciones entre afroamericanas. Su condición de mestiza privilegiada, permite a Maureen relacionarse de forma eficaz con ambos opuestos. Mientras que los niños negros y blancos establecen disputas agresivas continuas, la niña es capaz de mediar entre ambos, como quedó reflejado en su auxilio a Pecola cuando era agredida por un grupo de niños. Esta situación, unida al deseo de Pecola de integrarse y asimilarse a la narrativa, la llevó a admirar a Maureen, sumándose al resto de la escuela. Pero esta reacción positiva ante el mestizo privilegiado no es la única posible, como demostró la que presentaron Frieda y Claudia. A diferencia de Pecola, las niñas no demostraron afecto y admiración, sino rencor y envidia al ser incapaces de aceptar la injusticia de ser discriminadas por su aspecto físico y clase social mientras que la que consideraban una igual, era adorada por el mismo grupo que las maltrataba. Esta rebelión ante la jerarquía tendría como resultado el conflicto entre el miembro inferior (Frieda y Claudia) y el intermedio (Maureen), provocando la disrupción del lazo de unión entre ambos grupos de afroamericanas creado por Pecola y la mestiza durante el acto solidario de ayuda. Con estas escenas, Morrison expone los efectos devastadores que la asunción de las jerarquías de clase y color de la narrativa maestra provocó sobre el movimiento feminista negro. Al conseguir una situación mejor en comparación a la de sus compañeras más oscuras y de clase baja, las afroamericanas de piel más clara o condición económica menos precaria se diferenciaron de sus compañeras protegiendo su posición. Lo mismo ocurrió con el primer grupo, que veía en la situación privilegiada de sus compañeras motivos para la desconfianza y el establecimiento de prioridades

divergentes que resultaban muy difíciles de reconciliar, debilitando así los movimientos del feminismo negro.

#### 4.2 Desmantelando la casa del amo: la reinención literaria de las imágenes de control

Como pudimos observar, tanto la literatura como la teoría feminista negra han actuado a partir de los 70 como maquinarias ideológicas que se retroalimentan. En el apartado anterior, observamos en qué medida los textos de Alice Walker y Toni Morrison reflejaban, a través de su subjetividad, diferentes situaciones en las cuales la narrativa maestra influye de forma decisiva en las relaciones de las mujeres negras con su entorno, así como los perjuicios difícilmente superables que estas producían. En este apartado, exploraremos los comportamientos subversivos que las autoras proponen como alternativas capaces de violar las directrices del grupo dominante. Estas operaciones consisten en la reformulación de los estereotipos y las instituciones, invirtiendo los valores positivos o negativos que los caracterizaban, para crear unos nuevos que, al ser articulados por los subalternos en lugar de por el opresor, permiten proponer caminos nuevos hacia la liberación de la situación no deseada.

##### 4.2.1 *De matriarca a amazona: el caso de Sofia*

En análisis anteriores (véase 4.1.2.1), indagamos en las tácticas literarias utilizadas por Walker y Morrison para exponer el accionar de los estereotipos y los efectos que estos producían sobre los afroamericanos. A diferencia de Morrison, cuya obra se centra básicamente en denunciar esta situación, a excepción de los polémicos casos de Claudia y Frieda (véase 4.2.3), Walker combate los estereotipos de forma explícita, mediante la recategorización de los mismos y la asignación de valores positivos y emancipadores a las características que en la época de publicación de *The Color Purple* el grupo dominante mantenía estigmatizadas.

A diferencia de las tres prostitutas de *The Bluest Eye*, que pese a su intento emancipador son incapaces de romper con el estereotipo de matriarca y de sobreponerse al aislamiento al que la sociedad las condena, Sofia sí es capaz de vencer las constricciones sociales e institucionales y prosperar sin someterse a la narrativa. Este camino hacia la libertad es construido por Walker a lo largo de la novela a través de la

conversión de los valores negativos en positivos. El primer ejemplo lo encontramos en el aspecto físico:

Sofia look half her size. But she still a big strong girl. Arms got muscle. Legs, too. She swing that baby about like it nothing. She got a little pot on her now and give you the feeling she all there. Solid. Like if she sit down on something, it be mash. (1982: 28)

Tradicionalmente, la potencia y la fuerza física han sido atributos masculinos positivos, que en caso de aparecer relacionados con la mujer, suponen su masculinización, el alejamiento del ideal de belleza femenino y el consecuente rechazo social. Sin embargo, Walker los transformó en elementos que en lugar de suponer una problemática, son herramientas eficaces en la lucha por la emancipación de la mujer negra. Como observamos en capítulos anteriores (véase 4.1.2.1), estos atributos, sumados a su valentía, le permitieron plantar cara a la violencia física con la que tanto su marido como el alcalde intentaron, de forma infructuosa, someterla a sus voluntades.

A sus atributos físicos, hay que añadir los constantes intentos de la joven de situarse como la cabeza de familia. Para lograrlo, no utiliza las típicas armas que la literatura ha atribuido a la mujer, sino que intenta suplantar a su compañero en el rol normativo del hombre, mediante la realización de sus actividades y la utilización de sus ropas de trabajo:

I look out cross the yard. I see Sofia dragging a ladder and then lean it up gainst the house. She wearing a old pair of Harpo pants. Got her head tied up in a headrag. She clam up the ladder to the roof, begin to hammer in nails. Sound echo cross the yard like shots. (1982: 42)

Esta situación, podría situar a Sofia dentro del recurrente estereotipo de la mujer fálica, aquella que en la literatura feminista blanca adopta las actitudes, atributos y actividades de los hombres como vehículo hacia su emancipación individual del patriarcado. Sin embargo, al igual que gran parte de las novelistas estadounidenses negras de los 70, Walker consideraba que la emancipación era un proceso colectivo que debía llevar a la emancipación universal. En consecuencia, Sofia no es un agente individual, sino el miembro de un ente colectivo: «Sofia right about her sisters. They all big strong healthy girls, look like amazons.» (2000: 45). Efectivamente, Sofia y sus hermanas no son mujeres fálicas, sino amazonas, el estereotipo positivo que Walker creó para destruir a la nociva matriarca. Se trata de mujeres fuertes tanto física como mentalmente, independientes pero capaces y dispuestas a amar a los hombres que no intenten

someterlas e incluso, como en el caso de Sofia, a ayudar a los hombres machistas como su marido y su suegro, a redirigirse hacia el camino de la igualdad. Otra característica que las distingue es el aprecio por la maternidad, que no conciben como una carga o limitación para sus plenitudes existenciales, sino como un elemento inherente a la naturaleza femenina. Al igual que las guerreras mitológicas, no necesitan de hombres para subsistir ni sacar adelante a sus hijos, pero los padres no son apartados de forma arbitraria, sino en el caso de ser una amenaza para la formación moral y espiritual de sus hijos o la realización personal de las madres, como ocurrió con Harpo durante su etapa patriarcal. Estas ausencias materiales y personales son compensadas por el apoyo comunitario encarnado en cada una de las Amazonas negras que estarían, al igual que sus respectivos maridos, a disposición total de sus hermanas ante cualquier situación de necesidad.

La insurrección de Sofia y el éxito de este modelo comunal feminista sería el elemento clave en la conversión de Harpo y el abandono de sus fracasados intentos de encajar en los modelos de hombre normativos según la narrativa maestra. Al ser testigo de la capacidad de su esposa de sobreponerse a la injusticia de su encarcelamiento y de sacar adelante a sus seis hijos sin la compañía masculina, el joven es capaz de entender que la felicidad y el éxito no se encuentran en la reproducción de un estereotipo, sino en la cooperación y la prosperidad comunitaria, la cual solo es posible al asumir la necesaria igualdad de derechos y deberes entre hombres y mujeres. De esta manera, el modelo familiar de las Amazonas sería la base de la futura familia igualitaria de la que formarían parte todos los protagonistas al final de la novela.

#### 4.2.2 *La educación como vehículo de libertad: Nettie y Celie*

Como pudimos observar, en consonancia con las teorías foucaultianas, las instituciones educativas han sido presentadas por Toni Morrison como ambientes propicios para el adoctrinamiento de la sociedad en los intereses de la narrativa maestra y como los lugares ideales para la reproducción de las conductas opresivas que hacen posible su perpetuidad y consolidación. Esta denuncia no presenta alternativas capaces de refundar estas instituciones en búsqueda del bien de la comunidad afroamericana, lo que da como resultado una imagen negativa de la educación, que produce rechazo y su estigmatización a los ojos de una de las minorías étnicas estadounidenses que

históricamente se ha visto más afectada por el analfabetismo, o el acceso restringido a una educación superior que se había limitado a la sociedad blanca, salvo honrosas excepciones como la Universidad de Howard.

Siguiendo la tradición dialogante de las novelistas afroamericanas, Walker se encargaría en *The Color Purple* de complementar el efectivo análisis de Morrison con una alternativa positiva a la educación institucional normativa:

Helping me with spelling and everything else she think I need to know. No matter what happen, Nettie steady try to teach me what go on in the world. And she a good teacher too. It nearly kill me to think she might marry somebody like Mr. \_\_\_\_ or wind up in some white lady kitchen. All day she read, she study, she practice her handwriting, and try to git us to think. (1982: 19)

Al igual que Sofia y Shug Avery representan los estereotipos de matriarca y *jezebel* contrarios al de *mammy* encarnado por Celie, su hermana Nettie representa a la afroamericana idealista y culta que debido a las restricciones del sistema que encierran a las afroamericanas en la esfera privada del patriarcado blanco, las *mammies* nunca serán capaces de ser. Mientras que Celie fue educada con el único objetivo de encargarse del cuidado de la familia ante la inminente muerte de su madre y, en consecuencia, obligada a abandonar los estudios, a Nettie, en una posición de menor responsabilidad, se le permitió estudiar. La formación recibida se convirtió en el elemento clave de su emancipación, ya que el conocimiento de otras culturas y el desarrollo de sus herramientas cognitivas le permitieron ser consciente de la injusticia del ambiente represivo en el que vivían y de la posibilidad de acceder a sociedades en los que la discriminación por género y raza no fuera tan pronunciada, lo que la llevó a escapar del hogar materno.

Como podemos observar en el fragmento, sus capacidades no se limitan a su prosperidad individual, sino que se emplean en la producción del bien colectivo. Este proceso de transmisión de las capacidades de leer y escribir se convirtió en un elemento de esperanza para su hermana, que ante la imposibilidad de plantar cara a la narrativa, encontró su refugio en la escritura de cartas a su dios, como único receptor válido de unos pensamientos antipatriarcales que la interiorización de la narrativa le había llevado a reprimir de cara a la sociedad al considerarlos pecaminosos. En la segunda parte de la novela, las experiencias compartidas con las mujeres subversivas, sumadas al odio desatado contra Mr. \_\_\_\_ al descubrir el ocultamiento de las cartas que Nettie le escribió

durante los años posteriores a su escape, prueba de la falsedad de su muerte, suponen un punto de ruptura que daría como resultado la superación de la microfísica heteropatriarcal blanca. En ese momento, Celie rompe sus cadenas y comienza a escribir a Nettie, mujer negra, a la vez que deja de dirigirse al dios hombre y blanco. De esta manera, la educación no institucional transmitida por su hermana, deja de ser un refugio represivo para convertirse en la habilidad que le permite comenzar a liberarse de la narrativa, ya que al iniciar un diálogo abierto sobre sus experiencias vitales con su hermana, se traslada de un ambiente comunicativo individual, masculino y blanco, a uno colectivo, femenino y negro, haciendo posible formar el bloque emancipador contrahegemónico que su aislamiento impedía.

En su escape, Nettie fue acogida por una pareja de misioneros que le permitieron formar parte de su travesía hacia África. Los miembros de esta pareja resultaron ser los padres adoptivos de los dos hijos de Celie y su padrastro como resultado de las continuas violaciones de los que la niña fue víctima. En su experiencia, Nettie descubre modelos sociales y familiares alternativos a los que conoció en los Estados Unidos, sin embargo, estos no estaban libres de las estructuras patriarcales. De esta manera, Walker rompe con la idealización del África tan recurrente en clásicos como *A Raisin in the Sun*, exponiendo sus contradicciones y los casos particulares de actuación de la violencia machista:

One of the things we thought we'd helped stop was the scarring or cutting of tribal marks on the faces of young women. It is a way the Olinka can show they still have their own ways, said Olivia, even though the white man has taken everything else. Tashi didn't want to do it, but to make her people feel better, she's resigned. She's going to have the female initiation ceremony too, she said. (1982: 113)

En este caso, una joven del poblado al que fueron asignados, aceptó marcar su cara siguiendo la tradición al entender su acto como una forma de resistencia a la invasión sufrida por su comunidad de manos de las grandes corporaciones coloniales. Aplicando la teoría feminista negra, este sería un caso más de anulación de la lucha de las mujeres negras por su emancipación, que surge como resultado de la vaporización del colectivo. Al aceptar revestir una señal de la dominación patriarcal con la fachada de la lucha anticolonial, Tashi es partícipe y responsable directa del fomento de actitudes y acciones que perpetúan tanto su opresión como la del colectivo femenino.

Este suceso es posible debido a que en su comunidad la formación académica de las mujeres está prohibida, al considerar que su sitio es el hogar y la crianza de los hijos. De esta manera, las familias se negaron a que sus hijas fueran educadas por Nettie y el resto de los misioneros, imposibilitando la ruptura con la narrativa patriarcal propia del poblado africano. Caso distinto es el de Olivia y Adam, los hijos de Celie adoptados por los misioneros. Los jóvenes crecieron en el poblado en contacto con el resto de niños nativos, lo que los enriqueció cultural y espiritualmente al permitirles comprender y extraer las bondades de sus raíces africanas. Sin embargo, la educación recibida por parte de su tía, los llevó a desarrollar una sensibilidad independiente de la narrativa patriarcal y a comprender la educación y el trabajo colectivo como herramientas básicas para lograr la emancipación de su comunidad. En consecuencia, Olivia se dedicaría desde muy joven a formar a sus amigas en la clandestinidad con el objetivo de hacerlas libres, mientras que Adam, desde su lugar privilegiado como hombre, se encargaría de combatir las tradiciones patriarcales que sometían a las mujeres de su comunidad. De esta manera, Walker defiende la necesidad de los afroamericanos de conocer sus raíces y la cultura africana, pero también las contradicciones y los aspectos negativos que muchos intelectuales habían decidido obviar, llevando al resto de su comunidad a una idealización exagerada e injusta. Por tanto, la autora expone de manera brillante la necesidad de revertir los atributos negativos que creaban el rechazo de la educación por parte de su comunidad, al demostrar que, articulados desde una perspectiva feminista negra, esta es la herramienta que hace posible la iniciación de cualquier proceso emancipador sólido, mientras que su carencia resulta en la facilidad de manipulación e interiorización de la narrativa necesaria para su opresión por parte del grupo dominante.

#### *4.2.3 La superación del pensamiento binario: Claudia y Frieda*

El caso de Claudia es la excepción que confirma la regla en *The Bluest Eye*, ya que encarna el único ejemplo en que Morrison plantea un rechazo activo a la asimilación de la narrativa maestra. Claudia es el único personaje que rechaza y combate el sentido común establecido, demostrando auténtico odio ante las situaciones de injusticia, especialmente las relacionadas con la discriminación racial y la configuración resultante de los cánones de belleza. Al tratarse de una niña, sus reacciones contrahegemónicas no nacen de un análisis objetivo o la conciencia del funcionamiento de un sistema de dominación, sino de su incapacidad de comprender y aceptar las diferencias por razón



de raza. La enorme frustración que esto provoca, se libera mediante una notable agresividad instintiva hacia los símbolos prominentes de la belleza normativa:

The big, the special, the loving gift was always a big, blue-eyed Baby Doll [...] I had only one desire: to dismember it [...] I could not love it. But I could examine it to see what it was that all the world said was lovable [...] But the dismembering of dolls was not the true horror. The truly horrifying thing was the transference of the same impulses to little white girls. (1970: 19-20)

Estudios realizados con niños y niñas negras, demostraron que ante la situación de tener que elegir entre una muñeca blanca y otra negra, más del 90% escogían la primera como resultado de la incesante cantidad de información condicionante que les llegaba por medio de los anuncios televisivos, el cine, la prensa y diferentes medios de publicidad (Billante y Hadad, 2010). La interiorización de la narrativa por parte de los adultos les lleva a cooperar con su expansión de forma inconsciente. Morrison presenta uno de estos casos mediante el regalo de una muñeca blanca a Claudia. Pero debido a su escasa edad, la mente de la niña aún no ha sido doblegada, lo que la lleva de forma instintiva a destruir la herramienta de dominación por la cual siente un rechazo agresivo al no ser capaz de compartir la admiración y la concepción de belleza que lleva a los adultos a situar las características físicas del grupo dominante por encima de las de su propia comunidad. Pero estas muñecas también funcionan como instrumentos al servicio del patriarcado, ya que fomentan la naturalización de las mujeres dentro del rol de madre negra celebrado por el heteropatriarcado blanco. Esto se debe a que, al crecer jugando a ser madres de niñas blancas, asumen como natural el papel de *mammy*. Como nos explicaría una Claudia adulta desde la reflexión sobre estos sucesos, su negativa a jugar con muñecas funcionaba como una reacción instintiva para defender su inocencia y el derecho a vivir las experiencias correspondientes a una niña de su edad, mientras que el trasvase de su odio desde las mismas hacia las niñas blancas, era consecuencia de la incapacidad de sus padres y el resto del mundo adulto que, prisioneros de los cánones de belleza, entregaban a sus pares blancas la admiración y reconocimiento que sin el condicionamiento exterior le correspondería a ella.

Pero la niñez no es sinónimo de inmunidad ante la narrativa. Como observamos en el caso de Pecola (véase 4.1.2.3), la indefensión creada por las instituciones y una familia desestructurada convierten a cualquier infante en una presa propicia de la narrativa. Este contraste entre los casos de Pecola y Claudia, perteneciente a una familia unida, sólida y

dirigida por una figura matriarcal como Mrs. McTeers, podría entenderse como un modelo alternativo capaz de proteger a las futuras generaciones de los embistes del poder. Sin embargo, mientras Claudia se muestra inmune, su hermana Frieda, a pesar de crecer en el mismo entorno sufriría, aunque en menor medida, los mismos efectos que Pecola:

Frieda and she had a loving conversation about how cute Shirley Temple was. I couldn't join them in their adoration because I hated Shirley. Not because she was cute, but because she danced with Bojangles, who was *my* friend, *my* uncle, *my* daddy [...] So I said, "I Like Jane Withers". (1970:17)

Como podemos observar, al presentar sus diferencias con las otras niñas, Claudia plantea una afirmación de su identidad, su posición y sus derechos. Al afirmar que los *bojangles* representan a miembros de *su* entorno, Claudia sitúa como la otra a Shirley Temple, defendiendo que ese es *su* lugar y que es la miembro del grupo dominante la que ocupa un puesto que no le corresponde. De esta manera, subvierte el orden jerárquico que le es asignado, a la vez que desobjetualiza a los compañeros de escena de Shirley, cuyo valor fue limitado por la perspectiva condicionada de Pecola a meros acompañantes o figuras secundarias e intrascendentes del espectáculo de la niña blanca. Para Claudia, los *bojangles* no son "los otros", sino "los suyos". Su única aportación al diálogo idealizante entre Frieda y Pecola es un desafío al canon, ya que si bien Jane Withers es blanca (las niñas y niños negros no protagonizaban comerciales), tanto su pelo como sus ojos eran de color oscuro, rasgos que comparte con ella y la llevan a crear un vínculo basado tanto en sus similitudes como en las diferencias de ambas con Shirley Temple.

Si bien el caso de Claudia ilustra el reconocimiento de Morrison a la posibilidad de escapar a la narrativa, no podemos afirmar que, al igual que Walker, la autora haya articulado alternativas o propuestas para combatir la narrativa. Esto se debe a que, como pudimos observar, el caso de Claudia es uno aislado entre un mundo de personajes de todas las edades que, tanto en contextos similares (Mrs. McTeers y Frieda) o muy diferentes (Mrs. Breedlove o Pecola), acaban sucumbiendo. A esto hay que sumar que mientras Walker ofrece un final feliz basado en la colaboración y el bien general, Morrison presenta una respuesta basada en el odio y la agresividad, que no tiene cabida dentro de la concepción igualitaria a la que aspiran tanto los movimientos feministas como los antiracistas.

#### 4.2.4 De jezebel a heroína: Shug Avery y las cantantes de blues

Al igual que numerosas intelectuales negras, Angela Davis investigó los espacios sociales en donde las afroamericanas eran capaces de articular un discurso propio como forma de resistencia a los constructos del poder en lo referente a su sexualidad. El más destacado era sin duda el de las cantantes de blues, que como máximos exponentes de la cultura popular, tuvieron un papel destacado en la literatura afroamericana a lo largo del siglo XX. Mediante su discurso, articulan una lucha cultural y política sobre las relaciones sexuales que les permite enfrentarse al patriarcado con más libertad. De esta manera, se oponen a la objetivización de su sexualidad a la vez que reclaman la sensualidad y la sexualidad de sus cuerpos como valores positivos. En consecuencia, se oponen al constructo normativo que las encerraba en lo primitivo y lo exótico, llevando a las artistas negras a buscar una redención basada en la negación del deseo y la represión de la sexualidad (Jabardo, 2012: 39).

Esta reivindicación de la sexualidad, del deseo, de una expresión propia y del derecho al disfrute, fue atacada por la narrativa mediante el encasillamiento de cualquier mujer que se atreviese a asumir estas actitudes en el estereotipo de *jezebel* o *hoochie*. En *The Color Purple*, Alice Walker anula el aislamiento social que esto provoca mediante el personaje de Shug Avery. A través de su situación como exitosa cantante de *blues*, Shug logra acceder a unos recursos materiales y a una consideración social que el resto de personajes femeninos de la novela son incapaces de conseguir. Su independencia económica le permite subsistir fuera del matrimonio y, en consecuencia, no está atada a las limitaciones propias de las esferas pública y privada que la asimilación de la comunidad afroamericana a la era postesclavista del trabajo asalariado había condenado. Por tanto, la cantante vive fuera de las constricciones del sistema patriarcal y de la influencia de las convenciones sociales que anulan su libertad sexual. Sus atributos físicos, unidos a su talento artístico y una personalidad aplastante, la convierten en objeto de admiración y deseo de todo el que la rodea, incluidos los representantes más reaccionarios del patriarcado. Situada en un nivel espiritual superior al de las sometidas y los opresores negros, Shug es capaz de comprender y amar a ambos al entender su disputa como la propia entre dos víctimas del mismo sistema de opresiones, aunque es consciente de la posición de la mujer como el eslabón más débil del mismo.

La posición privilegiada de Shug, se expresa en el contraste existente entre el trato que recibe de Mr.\_\_\_\_, su antiguo amante, y el que este da a Celie, su actual esposa. A pesar de cumplir con el rol de mujer sumisa, obediente, fiel y pasiva, Celie es maltratada por su marido tanto física como psicológicamente, sin recibir ningún tipo de afecto, valoración, gratitud o respeto. En cambio, una mujer activa, incontrolable, contestataria y sexualmente liberal como Shug, recibe toda la tolerancia, el amor y la admiración del patriarca. De esta manera, Walker convierte a la cantante de *blues* en un modelo subversivo que rompe todos los preceptos normativos que la narrativa les obligó a interiorizar desde jóvenes como el método a seguir para conseguir prosperar. En su papel de ente exterior y consciente de la opresión de la que tanto Celie como Mr.\_\_\_\_ son víctimas, Shug Avery se convierte en un agente auxiliador para ambos; el elemento que utilizará para lograrlo, será su libertad sexual.

Mr.\_\_\_\_ vive en una frustración perpetua que le impide alcanzar la felicidad. Mediante sus encuentros sexuales, Shug le permite acceder a momentos intensos y breves de felicidad a los que el patriarca se aferra al ser consciente de la fugacidad de la presencia de Shug, que como espíritu libre, siempre parte tan rápido como ha aparecido. Esto le permite a acceder a un plano que rompe con la doctrina patriarcal con la que fue criado e impuso a sus hijos, ya que al amar a Shug, ama las características que interiorizó como negativas y dignas de ser reprimidas. La aceptación de la libertad de Shug, será el vehículo que, unido a la emancipación del resto de miembros femeninos de su familia, le permitiría reconstruir su historia y convertirse en un hombre nuevo e ingresar a un modelo social del que se había visto relegado.

Celie representa a la *mammy* que ha asumido su situación en el nivel más bajo de la jerarquía de clase, raza y género, pero a diferencia de servir a una familia blanca, trabaja gratuitamente para una familia negra a la cual fue vendida como un mero producto del cual sacar rendimiento, por lo que no desarrolla afecto alguno hacia los miembros de su nueva familia. En su resignación y desesperanza, se entrega sin reservas a ser la mula de carga de su marido, realizando el trabajo físico que le correspondería en su rol de *breadwinner*. En un diálogo con Shug, se confiesa también incapaz de disfrutar con el sexo marital, denotando su interiorización de la idea de que el disfrute sexual está reservado a los hombres, lo que la llevó a convertirse en un mero objeto inerte, funcional al gozo exclusivo de Mr.\_\_\_\_:

You like to sleep with him? I ast.  
Yeah, Celie she say, I have to confess, I just love it. Don't you?  
Naw, I say. Mr. \_\_\_\_\_ can tell you, I don't like it at all.  
What is it like? He git up on you, heist your nightgown round your waist, plunge in.  
Most times I pretend I ain't there. He never know the difference. Never ast me how I  
feel, nothing. Just do his business, get off, go to sleep. (1982: 49)

Después de esta conversación, Shug decide ayudar a la joven a despertar los instintos sexuales básicos que su sometimiento había adormecido. En sus encuentros sexuales, Celie aprende a apreciar y disfrutar con su propio cuerpo, despertando un apetito sexual que la llevaría a comprenderse víctima de un sistema heteropatriarcal que había anulado su auténtica orientación sexual al estigmatizarla como una desviación del comportamiento normativo. El descubrimiento y aceptación de su lesbianismo, en colaboración con el modelo de libertad encarnado por Shug, la llevaría a comprender que hay caminos alternativos al sometimiento de la lógica heteropatriarcal que reprime la sexualidad de las mujeres para poder controlar su placer en beneficio propio. En consecuencia, Celie decidiría acompañar a Shug en su viaje abandonando la vida de esclava a la que parecía condenada.

Angela Davis considera que las letras de las cantantes de *blues* representaban un vehículo por el cual las afroamericanas de clase baja como Celie, que no tenían acceso a la educación, obtenían los contenidos ideológicos emancipadores, mientras que su mera existencia era el modelo a seguir y la prueba de que la libertad del patriarcado era posible (Cit. en Jabardo, 2012: 40-42). Este poder transformador de la música aparece reflejado en numerosas escenas de la novela. Mediante el mensaje expresado en las canciones de Bessie Smith y especialmente a través de la composición de su *Miss Celie's Song*, Shug crea una conexión con la audiencia que va mucho más allá del despertar sexual. La canción fue el primer regalo que Celie recibió desde que fue vendida a su marido, lo que provocó que por primera vez en muchos años se sintiera querida, valorada y parte de una relación sincera. Es así como Shug no solo despertó la auténtica sexualidad de la joven, también le permitió acceder al regocijo y calidez de la amistad, y tras la consumación sexual, al amor. Pero Walker no se limitó a explorar la influencia de las cantante de *blues* en el terreno amoroso, también lo hizo en relación a la inspiración y expresión artística y, muy especialmente, a la capacidad de fomentar el hallazgo de la valentía de liberar las voces reprimidas de todas las mujeres. Esto se ilustra con el personaje de Swain, la joven asiática con la que Harpo reemplazó a la

insumisa Sofia. Al comienzo de su relación con el hijo del patriarca, Swain es una joven sumisa y obediente que asume la objetivización e infantilización a la que Harpo la somete. Gracias a la apertura del bar de su marido y los conciertos que Shug ofrece en el lugar, la joven conoce el *blues* y, a través de su mensaje, una manera alternativa de enfrentar la vida. Paulatinamente, Swain descubrirá su vocación como cantante y se irá contagiando de la rebeldía y la firmeza de Shug. Al igual que con Sofia, Harpo se enfrenta a la frustración de admitir su incapacidad para imponerse a su pareja, pero en lugar de mostrarse violento, asume la necesidad de establecer relaciones igualitarias con respecto a las mujeres de su entorno. Este cambio se extendería a su padre, que después de sufrir la soledad del abandono de Celie, comprende que su posición lo convierte en un ser igual de desgraciado que quienes lo rodean, siendo capaz de romper con la interiorización del pensamiento binario que le impedía comprender los matices y la multiplicidad de realidades vitales, aceptando por tanto el derecho de hombres y mujeres de trazar sus propios caminos, de ser libres:

Sofia and Shug not like men, he say, but they not like women either.  
You mean they not like you or me.  
They hold they own, he say. And it's different  
What I love best bout Shug is what she been through, I say. When you look in Shug's eyes you know she been where she been, seen what she seen, did what she did. And now she know.  
That's the truth, say Mr. \_\_\_\_.  
And if you don't git out the way, she'll tell you about it. (1982: 125)

En consecuencia, podemos afirmar que la presencia de Shug es el eje vertebrador que permite al resto de personajes reformular sus posiciones, es decir, feminizarse. Al entenderse víctimas de los efectos nocivos de la narrativa heteropatriarcal y tomar la vida de Shug como modelo emancipador, tanto hombres como mujeres son capaces de romper con las convenciones sociales que los habían esclavizado en una vida de frustración, odio y violencia. Esta nueva colectividad feminista nace con la inversión de los valores del pensamiento binario hombre/mujer, ya que la unión de los personajes femeninos emancipados no resultó en su aislamiento del sistema, sino en la del opuesto superior, es decir, los hombres machistas. Al tratarse de afroamericanos, no hubo instituciones gubernamentales que mediante el accionar del sistema judicial reprimieran esta insubordinación, lo que llevó a Harpo y Mr. \_\_\_\_ a comprender la opresión común de raza y ante la evidente prosperidad de sus pares femeninos y sus fracasos personales, asumir que el único camino para la prosperidad de la comunidad afroamericana es la

igualdad. Este razonamiento rompe la prevalencia del pensamiento binario al convertir a cada personaje, tanto hombre como mujer, en un ser cuyas aspiraciones, deseos y necesidades son entendidas en el mismo nivel de relevancia que el de los demás. Este cambio les permite ingresar en un modelo de familia no normativo: la comuna feminista. Un ambiente social en el que no existen las jerarquías de género o clase, ni la represión sexual inherente al heteropatriarcado, haciendo posible la prosperidad general.

## 5. CONCLUSIÓN

Los objetivos planteados antes y durante la realización de este trabajo fueron numerosos y diversos. El primero era realizar una pequeña aportación a la investigación literaria en español desde el feminismo negro siguiendo la senda iniciada con la antología de Jabardo, por tanto, se consigue satisfactoriamente al finalizar este apartado. Si bien abordar asuntos propios de cualquier ámbito poco explorado es siempre satisfactorio, mis conclusiones, siempre desde una postura puramente académica, resultan problemáticas en ciertos entornos del feminismo, lo que conduce al segundo objetivo. Después de explorar la aplicación de las teorías feministas en las obras literarias analizadas, considero que en el caso de las manifestaciones culturales afroamericanas, la aplicación de la teoría feminista negra, es decir, la propia de un feminismo anterior a la unificación de la diversidad que articula la tercera ola, es mucho más efectiva que la desarrollada de forma masiva por las intelectuales de este movimiento. Esto se debe a que el intento de aglutinar los diferentes feminismos en uno solo responde más a los intereses políticos del movimiento de mantenerse unido que a la búsqueda de herramientas teóricas capaces de obtener productos de calidad. En consecuencia, al buscar las teorías más efectivas es necesario distinguir dos ámbitos: el político y el académico. Esta lucha por admitir pero contener la diversidad de forma artificial, resulta en herramientas ambiguas que son imposibles de aplicar a las situaciones particulares de todas las mujeres, perjudicando por tanto la obtención de su emancipación. Esta situación produce un conflicto latente en un feminismo unido a través de un objetivo común cuyas herramientas provocan una enorme contradicción al ralentizar y entorpecer los procesos liberadores.

Como pudimos comprobar, esta situación conocida pero poco abordada por las feministas blancas, llevó a las intelectuales negras, como bell hooks, Angela Davis o Hill Collins, a crear una epistemología propia que aún sigue vigente y que cada vez

cobra más fuerza a pesar de las cooptaciones sufridas por el movimiento de los derechos civiles en los 60 y la tercera ola del feminismo a partir de los 90, enfrentando las reticencias de las feministas no negras que ven su avance como una amenaza para la viabilidad del movimiento global. En una época hipermediatizada en la que el racismo, la violencia, la objetualización y la sexualización de la mujer siguen preocupantemente vigentes, el feminismo negro y el resto de los feminismos diferenciados parecen recuperar su vigor e identidad.

En cuanto al tercer objetivo, en el plano netamente literario comprobamos que los afroamericanos en general y las mujeres en particular han sabido construir desde la época esclavista una expresión propia que es resultado del mestizaje cultural (religión, música, raíces africanas, experiencias vitales, etc). De esta manera, la aparición de los *Black Studies* y su inclusión dentro de los *American Studies*, gozando siempre de una protegida autonomía, supuso la reconstrucción del término hacia uno más inclusivo y plural que dejara de lado la prominencia de los autores blancos para constituirse en un crisol étnico que arroja las producciones artísticas de las minorías, tanto la negra como la chicana, la asiática o la de los nativos americanos.

Las mujeres juegan un papel central en esta revolución. Esto se debe a que sus funciones no se han limitado a la creación literaria, sino que se han expandido a terrenos como la teoría, la crítica, la filosofía o la sociología, consiguiendo influir en escritoras de todo el mundo. El carácter multifacético de las autoras negras se debe a su compromiso con la causa emancipadora, hecho reflejado en su activismo social y en la literatura a través de la creación del diálogo histórico construido por las mismas en búsqueda de las herramientas capaces de desarticular el patriarcado. Desde Phillis Wheatley hasta Alice Walker, se ha cimentado una estructura cuya solidez empujó a un movimiento esencialista y racista como el estadounidense a reformarse y admitir sus contradicciones hasta dar lugar, con Rebecca Walker, al feminismo de la tercera ola.

A raíz del análisis crítico de estas obras, es posible afirmar con rotundidad que la aplicación de la teoría feminista negra, basada en la detección, reconocimiento y reivindicación de las diferencias con el feminismo global, así como en la necesidad de articular herramientas diferentes de las planteadas por este último para combatir el patriarcado, produce resultados mucho más certeros y ajustados a la realidad de la mujer negra norteamericana, convirtiéndose en un instrumento mucho más eficaz para su



emancipación que la ambigua teoría feminista occidental. Por otra parte, es imposible negar la gran influencia de las novelistas del siglo XX en su consolidación, validación y evolución, al ser capaces de ilustrar en su obras las situaciones de la vida real en las que tanto la teoría como los mecanismos configurados para ponerla en práctica, logran detectar la actividad de los mecanismos del poder para crear estrategias capaces de evadir su condicionamiento. Otro factor clave que convierte al feminismo negro y las creaciones artísticas que son resultado de su influencia en un referente positivo para los demás feminismos, es la importancia de reconocer a los hombres como víctimas del patriarcado y, en consecuencia, como potenciales aliados. La experiencia esclavista anterior a su inclusión en el engranaje del trabajo asalariado les permitió detectar diferentes jerarquías y sistemas de opresiones compartidas que, en la búsqueda de la igualdad, hace necesaria la colaboración entre sexos, desmontando posturas frentistas y segregacionistas como las del *Radical Feminism*.

Ante la evidente carencia de material en español, considero necesario proponer algunas líneas de investigación prácticamente inéditas que pueden resultar de interés. En *The Color Purple*, Walker hacía hincapié en la necesidad de una sociedad feminista cuya armonía y estabilidad no dependía exclusivamente de las mujeres, sino de la conciencia de ambos sexos de la existencia de un sistema de opresiones diversas de las cuales todos somos víctimas. A este respecto, considero necesario proponer la investigación de literatura escrita por hombres, feministas o no, que hayan decidido seguir el legado, ya no solo entre mujeres, del diálogo emancipador iniciado por Zora Neale Hurston para observar las objeciones, complementos y posturas planteadas por ambos sexos ante las propuestas de Walker.

Una de las razones que me llevaron a realizar esta investigación fue mi experiencia previa en la Manchester Metropolitan University en el estudio de las transgresiones de los roles de género en la literatura infantil angloamericana. En esta materia, una de las autoras contemporáneas clave es la británica Malorie Blackman, sin embargo, pude comprobar que las investigaciones realizadas hasta el momento se limitan al carácter racial y de clase de sus obras. Los temas de género, muy atractivos y recurrentes, son una página en blanco muy atractiva para abordar desde el feminismo negro.

Finalmente, desde la teoría de la literatura, son muy diversas las corrientes que surgen y funcionan en una colaboración que parece cada vez más necesaria. El auge de la

ecocrítica y los *Animal Studies* en universidades británicas como Kent o Ulster y especialmente en los Estados Unidos, hace interesante un estudio sobre las relaciones entre el feminismo, los abolicionismos, el animalismo y la ecología, ámbitos con lazos cada vez más fuertes a nivel social, en un género en continuo crecimiento como la literatura distópica en lengua inglesa.

## 6. OBRAS CONSULTADAS

- ANDREWS, W.; F. SMITH y T. HARRIS (eds.) (1997) *The Oxford Companion to African American Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (2001) *The Concise Oxford Companion to African American Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- ASHCROFT, B.; GRIFFITHS G. y TIFFIN H. (eds.) (2000) *Post-Colonial Studies*. Londres: Routledge.
- AWKWARD, Michael (1989). *Inspiriting Influences*. Columbia: Columbia University Press.
- BARRY, Peter (2009). *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- BEAUVOIR, Simone (1949). *Le Deuxieme Sexe*. Paris: Editions Champion, 2015.
- BELTRÁN, E. y MAQUEIRA V. (2001). *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- BERENDT, Joachim-Ernst (1994). *El jazz: de Nueva Orleans al jazz rock*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- BILLANTE, J. y HADAD C. (2010) [en línea]. “Black and White Children Biased Toward Lighter Skin”, en CNN, 05/14/2010, en <<http://edition.cnn.com/2010/US/05/13/doll.study/>> [consult. 12/04/2016].
- BOYER, Paul (2012). *American History*. Oxford: Oxford University Press.
- BRADBURY, M. y TEMPERLEY H. (eds.) (1998). *Introduction to American Studies*. Harlow: Longman.
- BRAH, Avtar (2011). *Cartografías de la diáspora*. España: Traficante de Sueños.
- CARBY, Hazel (1987). *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. New York: Oxford University Press.
- CARTER, Angela (1979). *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. London: Virago.
- CHRISTIAN, Barbara (1990). *Black Women Novelists*. London: Greenwood Press.
- COLECTIVO COMBAHEE RIVER (1977). “A Black Feminist Statement”, en C. Moraga y G. Anzaldúa (eds.), *This Bridge Called my Back*. Watertown: Persephone Press.

- CUNNEA, Lisa (1998) [en línea]. "A Timeline of Women's Legal History in the United States", en <<http://wlh.law.stanford.edu/wp-content/uploads/2011/01/cunnea-timeline.pdf>> [consult. 22/03/2016].
- DAVIS, Angela (2004). *Mujeres, "raza" y clase*. Madrid: Akal.
- DOUGLASS, Frederick (2003). *My Bondage and my Freedom*. New York: Random House.
- DRAPER, Theodore (1970). *El nacionalismo negro en Estados Unidos*, trad. Manuel de la Escalera. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- DU BOIS, W.E.B. (1994). *The Souls of Black Folks*. Dover: Dover Thrift Editions.
- FOUCAULT, Michel (1977). "What is an author", en D. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- GIAMMANCO, Roberto (1967). *Black Power. Poder negro*, trad. Melitón Bustamante Ortiz. Barcelona: Península ediciones, 1970.
- GIDLEY, Mick (1993). *Modern American Culture*. New York: Longman.
- GRICE, H.; HEPWORTH C., LAURET M. y PADGET M. (eds.) (2001). *Beginning Ethnic American Literatures*. Manchester: Manchester University Press.
- GUTIÉRREZ, Julia (2010). *La piel de la memoria: Beloved y Paraíso de Toni Morrison*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- HILL COLLINS, Patricia (2000). *Black Feminist Thought*. New York: Routledge.
- HILL, Barbara (1991). *The Voices of Toni Morrison*. Ohio: Ohio State University Press.
- HULL, G.; BELL-SCOTT P. y SMITH B. (1982), *All the Woman are White, All the Blacks are Men, But some of us are Brave: Woman Studies*. New York: The Feminist Press.
- HOOKS, bell (1981). *Ain't I a Woman; Black Woman and Feminism*. Boston: South End.
- \_\_\_\_\_ (1989) *Talking Back. Thinking Feminist. Thinking Black*. Boston: South End.
- HOPPE, Else (1960). *El hombre en la literatura de la mujer*, trad. Inés Durruty. Madrid: Gredos, 1964.
- HUNSBERRY, Lorraine (1995). *A Raisin in the Sun*. New York: The Modern Library.
- HURSTON, Zora (1998). *Their Eyes Where Watching God*. London: Virago.

- JABARDO, Mercedes (2012). *Feminismos negros. Una Antología*. España: Traficante de sueños.
- KAUFMAN, Will (2006). *The Civil War in American Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- KEIZER, Arlene (2007). "Black Feminist Criticism", en Plain G. y Sellers S. (eds.), *A History of Feminist Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KELLER, Evelyn (1985). *Reflections on Gender and Science*. New Haven, CT: Yale University Press.
- LORET, Maria (2001). "African American Fiction", en G. Hull, (ed.), *Beginning Ethnic American Literature*. Manchester: Manchester University press, 2001.
- LORDE, Audre (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches*. New York: The Crossing Press.
- LYOTARD, Jean-François (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- MAITINO, J. y D. PECK (eds.) (1996) *Teaching American Ethnic Literatures*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- McCLINTOCK, Anne (1995). *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Conquest*. New York: Routledge.
- McDOWELL, Deborah (1995). *The Changing Same*. Indiana: Indiana University Press.
- McEWAN, Cheryl (2001) [en línea]. "Postcolonialism, Feminism, and Development: intersections and dilemmas" en *Progress in Development*, abril de 2001, vol. 1, no.2, en <<http://pdj.sagepub.com/content/1/2/93>> [consult. 26/03/2016].
- MITCHELL, Angelyn (1994). *Within the Circle*. Durham: Duke University Press.
- MORRISON, Toni (1970). *The Bluest Eye*. Londres: Vintage.
- MOYERS, Bill (1990) [en línea], "Toni Morrison on Love and Writing", en *A World of Ideas*, en <<http://billmoyers.com/content/toni-morrison-part-1/>> [consult.17/03/2016].
- MOYNIHAN, Daniel (1965). *The Negro Family: The Case for National Action*. Washington, DC: Government Printing Office.
- NICHOLS, William (1971). *Slave Narratives*. Massachusetts: Phylon.
- PALMER, Paulina (1989). *Contemporary Women's Writing*. Londres: Harvester Wheatsheaf.

- PARMAR, Pratibha “Black Feminism and the politics of articulation” en J. Rutherford (ed.), *Identity and Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence and Wishart.
- PÉREZ, Bibian (2012). *Lo lejano y lo bello: Feminismos y maternidades africanas a través de su literatura*. Madrid: Fundamentos.
- PLAIN, G. y S. SELLERS (2007). *A History of Feminist Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RICHARDSON, D. y ROBINSON V.(eds.) (1993). *Thinking Feminist*. New York: Guilford.
- RITZER, George (2005). *Teoría sociológica moderna*. Madrid: McGraw.
- RUBIN, Gayle (1975). “The Traffic in Women” en Rivkin J. y Ryan M. (eds.), *Literary Theory: An Anthology* (2004). Oxford: Blackwell, 1975.
- SCHAPPELL, Elissa [en línea]. “Toni Morrison, The Art of Fiction”, en *The Paris Review*, no. 134, en <<http://www.theparisreview.org/interviews/1888/the-art-of-fiction-no-134-toni-morrison>> [consult. 07/04/2016].
- SMITHS, Barbara (1977). *Toward a Black Feminist Criticism*. New York: Pergamon, 1985.
- TONG, Rosemary (2009). *Feminist Thought*. Boulder: Westview Press.
- TRUTH, Sojourner (1994). *Ain't I a Woman?*. New York: Scholastic.
- VEGA, María (2003). *Imperios de papel*. Barcelona: Crítica.
- WALKER, Alice (1982) [en línea]. *The Color Purple*, en VK, 2014, en <[http://vk.com/doc4040784\\_295978829?hash=1ce10c51e00c81ccae&dl=bc99e6e21039cb124c](http://vk.com/doc4040784_295978829?hash=1ce10c51e00c81ccae&dl=bc99e6e21039cb124c)>, 142 págs. (ed. orig. New York: Open Road) [consult. 10/01/2016].
- \_\_\_\_\_. (1983). *In Search of Our Mother's Gardens*. New York: Harvest/HBJ Book.
- \_\_\_\_\_. (1988). *Living by the World*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- WEEDON, Chris (2000). *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell.
- WHEATLEY, Phillis (1773). *Poems on Various Subjects, Religious and Morals*. New York: Cosimo Classics, 2005.